И224
2

ИСКУССТВО КИНО

2
1937

Правительственное сообщение

18 февраля в 17 часов 30 минут в Москве, у себя на квартире в Кремле, от паралича сердца скоропостижно скончался Народный Комиссар Тяжелой Промышленности, член Политбюро Центрального Комитета ВКП (большевиков) товарищ ГРИГОРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ОРДЖОНИКИДЗЕ.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и фин, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Веленью божию, о Муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемля равнодушно,
И не оспаривай глупца.

А. ПУШКИН

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 7-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Именем народа 5

А. СЛОНИМСКИЙ — Юность поэта (литературный сценарий) 7

А. СЛОНИМСКИЙ — Пушкин в лицее 24

М. БЛЕЙМАН — „Путешествие в Арзрум“ 25

Н. ЕФИМОВ — Пушкин на экране 27

Вен. ВИШНЕВСКИЙ — „Жизнь и смерть А. С. Пушкина“ 35

А. ХАНЖОНКОВ — Дореволюционные киноинсценировки произведений А. С. Пушкина 39

Ю. ЖЕЛЯБУЖСКИЙ — „Коллежский регистратор“ 42

В. ШКЛОВСКИЙ — Сценарий „Капитанская дочка“ 47

М. ШЕВЧЕНКО — На пути к реализму 48

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ — „Бесприданница“ 53

К тридцатилетию операторской работы Г. Гибера 58

ЖАК САДУЛЬ — По поводу нескольких французских фильмов 59

По страницам зарубежной кинопечати 62

ФЕВРАЛЬ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“ 1937

Обложка работы худ. Жукова

Технический редактор Н. АУЗАН
Корректор А. БЕЛЬСКАЯ
Уполномоченный Главлита Б-7386 Индекс И-13. Заказ типографии 41. Заказ издательства 10 п. Тираж 5.000 экз. Об'ем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68 000. Ст. Ат 62×94. Сдано в набор 10/I 1935 г. Подписано к печати 7/III 1935 г. Отпечатано в 7-й типографии „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповский, 13

ИМЕНЕМ НАРОДА

К. ЮКОВ

Семь дней народ советской страны и вместе с ним передовое человечество всего мира с чувством отвращения выслушивали показания омерзительных врагов, изменников социалистической родины.

Чувство благородного гнева, ненависти, острого презрения вызывало каждое слово признания преступной деятельности этих гнусных бандитов, шайки головорезов, последователей Иуды-Троцкого.

Вся страна, весь культурный и прогрессивный мир ждали верного, справедливого приговора.

Именем Союза советских социалистических республик такой приговор вынесен.

Народ советской страны, а вместе с ним народы всего мира облегченно вздохнули. Раздавлено смердящее гнездо ядовитых змеиных выродков фашизма, убийств, вредительства, интервенции.

В процессе над антисоветским троцкистским центром, а затем в приговоре суда подведен итог многолетней борьбы троцкистских выродков в блоке с правыми отщепенцами против марксизма-ленинизма, против героического советского народа, победившего капиталистический строй в своей стране, против победоносного социализма, расцветающего в советской стране, против партии Ленина, против лучшего ученика Ленина, лучшего друга и вождя всех народов товарища Сталина и его верных соратников.

Процесс выявил механику черного троцкистского подполья, обнажил идеологический «путь» Троцкого и его сподвижников, вскрыл контрреволюционное единство троцкистских выродков и правых отщепенцев. Их «путь» идет от грязных писаний, провокаций и инсинуаций, направленных против партии Ленина и ее лучших людей, через бессильное стремление спровоцировать наиболее слабых и неустойчивых на борьбу против партии к прямой и откровенной связи с злейшими врагами народа — с фашизмом, с контрреволюцией, с интервентами.

Троцкизм, потерпев крах в советской стране, превратился в лице Иуды-Троцкого и его змееныша Седова в зарубежный центр контрреволюции, объединение черных реакционнейших сил, стремящихся навязать нашей социалистической стране капитализм. Капиталистическая платформа фашиста, врага народа Троцкого и его приспешников разоблачена и бита.

Советский народ, давно знавший цену троцкистской идеологии, с особенной ясностью убедился в гнусной и преступной деятельности фашистских подонков.

Реставраторская, контрреволюционная деятельность Троцкого стоила жизни и крови многим десяткам лучших рабочих и красноармейцев, жизни невинных детей, омрачила радостное существование многих десятков семей трудящихся, только начавших ощущать в своей счастливой жизни, в радостном труде величие социализма.

Меркнут все слова ненависти и проклятья, известные человечеству, их недостаточно для того, чтобы заклеймить злейшего из злейших, подлейшего из подлейших врагов народа, убийцу, предателя, гнусного капитулянта перед капитализмом, грязного во всех своих помыслах и делах Троцкого.

Эклектическая мешанина вместо философии, пустая фразеология вместо революционной теории, лживая «эффектная» поза вместо революционных действий — вот что всегда на всех этапах характеризовало врага народа — Троцкого.

Эти особенности своего «учителя» целиком восприняли приспешники Троцкого, организаторы и участники антисоветского троцкистского параллельного центра Пятаков, Серебряков, Сокольников, Радек, Дробнис, Муралов, Лившиц и др.— люди, злой умысел которых был направлен против всего, чем живет и будет жить социалистическая страна в своем историческом развитии. Они потеряли облик людей. Это подлые и ядовитые гады. Человеческое для них лишь маска.

НКВД под руководством тов. Н. И. Ежова и советский суд сорвали с врагов эту лживую маску. Пред нами предстали политические уроды, дегенераты, лживые и коварные враги, в течение долгого времени совершавшие тягчайшие преступления против нашей родины, враги, маскирующиеся, подличающие, извивающиеся в своей ядовитой лжи и подлости.

Поставленные следствием перед лицом фактов, от которых нельзя было отказаться, они принуждены были говорить правду. Эта правда была признанием своей преступной «работы», эта правда была признанием единственной их цели, цели их вдохновителя: «реставрировать капитализм на костях трудящихся, перейти к разделу родины, к утверждению фашизма».

По указаниям Иуды-Троцкого группы изменников родине сознательно встали на путь шпионажа, сознательно превратились в орудие фашистской контрразведки, встали на путь убийств, вредительства, используя все средства самых злейших классовых врагов, вредителей, белогвардейцев, выступавших против советской власти, против социализма.

Этой кучке выродков, фашистских агентов удалось организовать вредительство на ряде важнейших участков нашего строительства. Они тормозили рост химической промышленности, они организовали ряд взрывов на наших фабриках, они устраивали крушения, пытаясь сорвать работу растущего транспорта. Кучкой ядовитых паразитов они пытались присосаться к здоровому телу нашей родины. Они хватались за мощные руки рабочего класса, пытаясь сдерживать могучий и стремительный порыв созидательного, творческого труда.

Они наносили удары в спину стране, успешно строящей социализм. Но несмотря на хитрость и коварство враг пойман с поличным, уличен, разоблачен. Процесс над контрреволюционной троцкистской бандой, а также последовавший справедливый приговор суда явились призывом к тому, чтобы быстро ликвидировать последствия вредительства и тех бед, какие причинили враги народа.

Еще большим подъемом производительности труда, большей организованностью и дисциплиной на производстве, ростом и подъемом стахановского движения рабочий класс советской страны в союзе с крестьянством шаг за шагом добивается новых, невиданных в истории человечества успехов.

Поднятием бдительности трудящиеся советской страны превратят каждый завод, каждую шахту, каждый колхоз — незыблемую основу социализма — в крепости, не доступные никаким проискам врагов народа, фашистских шпионов.

Врагам социализма—троцкистским выродкам, их правым приспешникам — не удастся спровоцировать советский народ. Под знаменем Сталинской Конституции советский народ еще теснее сплачивается вокруг своей коммунистической партии. Среди миллионов честных тружеников советской страны советский народ всегда заметит врага — контрреволюционера, троцкиста, шпиона.

Процесс антисоветского троцкистского центра обязывает и творческих работников советской кинематографии более тщательно присмотреться к окружающим их людям. Нужна большая бдительность. Большевистской бдительностью должна быть проникнута и организационная, и творческая, и научная работа в кино.

Тема большевистской бдительности должна звучать в каждом образе каждого произведения кинематографического искусства.

Приговор над гнусной контрреволюционной бандой троцкистов явился выражением воли народа. Приговор суда — есть приговор народа.

Советские кинематографисты присоединяются к требованию всего народа о расследовании преступной деятельности правых — Бухарина, Рыкова, Угланова и других, о привлечении их к строжайшей ответственности.

Советские кинематографисты, как и все честные люди советской страны, с еще большей энергией будут воплощать свои чувства ненависти и презрения к врагам народа, свою любовь и преданность делу социализма в конкретные произведения искусства.

Такие фильмы, как «Доклад товарища Сталина», «Депутат Балтики», «Последняя ночь», являются своевременными, актуальными фильмами, демонстрирующими неиссякаемые творческие силы советской кинематографии.

Творческие работники советской кинематографии еще с большим упорством, еще с большей энергией будут создавать полотна, достойные великого народа, великой его партии, любимейшего учителя, вождя и друга товарища Сталина.

ЮНОСТЬ ПОЭТА

Литературный сценарий

А. СЛОНИМСКОГО

Пролог

В ЧЕТВЕРГ, СЕГО 19 ОКТЯБРЯ 1811 ГОДА, В 11 ЧАСОВ УТРА, В ВЫСОЧАЙШЕМ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА ПРИСУТСТВИИ ИМЕЕТ БЫТЬ ОТКРЫТИЕ ЛИЦЕЯ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ

ИЗВЕЩЕНИЕ ОТ МИНИСТРА ДВОРА

Утро. Съезжаются приглашенные гости. Ранняя зима. Снег. Ясно, морозно.

Мимо парка, мимо дворца мчатся сани по первопутку. Подкатывают к подъезду лицея. Высаживаются знатные гости — сенаторы, члены государственного совета, члены синода. Их встречает с поклоном швейцар в дворцовой ливрее.

Парадный зал лицея. Между колоннами стол, накрытый красным сукном с золотыми кистями.

Справа воспитанники в три ряда. Лиц не видать — только затылки над красными воротниками. Слева профессора. Говорит речь молодой профессор Куницын. Длинные волосы, свободные жесты — все напоминает немецкого студента недавно из Геттингена.

— Что есть отечество? Оно в согражданах наших. Тот любит отечество, кто радеет о пользе сограждан, кто самую жизнь не задумается отдать для блага общественного!

Слушает, иронически щурясь, император Александр I. Дремлет министр народного просвещения, старый граф Разумовский. Пересказывает содержание речи один из сановников на ухо французскому посланнику, надменному графу Коленкуру. Прямо за царем — граф Аракчеев. Он вонзился глазами в оратора. Красный нос висит над самым царским плечом.

Круто повернулся Куницын к мальчикам:

— К вам обращаюсь я, юные питомцы, будущие столпы общества! Дорога чести и славы открыта перед вами. Вам, избранным сынам дворянства нашего, предназначены высшие должности в государстве и в воинстве. На какую бы ступень власти ни взошли вы в будущем, помните всегда: нет выше сана, чем священный сан гражданина!

Движение в рядах мальчиков. Речь подействовала.

Куницын направляется к ним и становится среди них.

— Вы ли не будете приуготовляться служить отечеству? Вы ли захотите смешаться с толпою людей обыкновенных, пресмыкающихся в неизвестности и поглощаемых ежедневно волнами забвения? Нет! Да не развратит мысль сия вашего воображения! Любовь к славе и к отечеству должна быть единственным вашим руководителем!

«ЮНОСТЬ ПОЭТА». Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм. На фото В. Литовский в роли Пушкина

Мальчики растроганы. Один, в переднем ряду, небольшого роста, с курчавой головой, готов заплакать от волнения. Куницын треплет его по плечу.

Торжество окончено.

Вежливо улыбаясь, говорит граф Коленкур с императором Александром, хвалит речь Куницына.

— Oh, c'est du vrai classique...

Император обратился к графу Разумовскому:

— Поздравь его от меня с орденом святого Владимира.

Граф Разумовский, склонив голову:

— Вы полагаете, ваше величество?..

Император усмехнувшись:

— Да, я полагаю необходимым поощрить молодого человека.

Спускаются гости по лестнице.

Менее высокопоставленный более высокопоставленному:

— И заметьте, ваше сиятельство, имени его величества не упомянул ни разу.

— Лесть в новом роде, милосисдарь! Знают, чем угодить. А на мой вкус, по-старинному лучше: гнись в перегиб!

Генерал с лентой через плечо:

— Эго, я вам скажу, просто якобинец! А государь жалует ему орден. Школа Робеспьеров — вот что такое эта лицея!

Веселье, шум, смех.

— Лепи, лепи, лепи!

Горят плошки. На здании лицея сверкает щит с вензелем императора.

Скинув мундиры, лицеисты играют в снежки. Они вошли в военный азарт. Это уже не игра, а правильный бой. Одни окопались в снегу, другие выбивают их оттуда.

Перестрелка затихает. Осаждающие быстро заготовляют снежные ядра.

Чей-то начальственный голос:

— Готово?

— Готово, господин генералиссимус!

— Ну, пали!

Туча снежных комьев летит по команде в крепость. Оттуда отвечают.

— Теперь на приступ! За мной! Ура! Господин секунд-майор, вы с левой колонной!

Разделившись на две колонны, несутся на крепость.

— Ура-а!

Трое вскочили на снежную насыпь. Двоих противники опрокинули сразу. Третий остался.

На вершине сугроба фигура мальчика небольшого роста. С курчавой головы сбита фуражка. Он яростно отбивается от урагана снежков, бросаемых в упор.

— Держись, Пушкин! Ура-а!

Товарищи ринулись ему на помощь. Один вскочил на насыпь, другой, третий... Крепость взята. Защитники бегут в беспорядке.

— Ура! Победа! Ура-а!

ГОД 1814

Прошло три года. Много событий совершилось за это время: пронеслась гроза 1812 г., пылала Москва, занятая Наполеоном, русская армия двигалась через всю Европу. 19 марта 1814 г. был взят Париж, и Наполеон подписал отречение от престола.

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были?
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы,
И высились, и падали цари,
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари.
Пушкин, 1836.

В классе. На кафедре Кошанский, профессор российской словесности.

— Надеюсь, месьес, лицейская муза не останется в долгу перед отечеством, и чувства, одушевляющие нас, найдут себе выражение в торжественной оде.

На переднем плане Александр Пушкин. Он, улыбаясь про себя, пишет что-то на клочке бумаги. Сидящий рядом с ним барон Дельвиг старается рассмотреть своими близорукими глазами, что пишет сосед, но тот хлопает его бумажкой по носу.

Кошанский, потирая руки, расхаживает по классу.

— Я жду от вас, месьес, оды на взятие Парижа. Всех наших поэтов приглашаю вступить в благородное соревнование. Прежде всего вас, месье Илличевский.

Спокойно и почтительно встает Илличевский.

Кошанский, проходя дальше:

— Вас, месье Кюхельбекер.

Кюхля дернулся на месте, точно со сна; вскочил, взъерошил волосы.

— Вас, барон Дельвиг.

Барон лениво приподнимается, т. е. обнаруживает только намерение приподняться, а сам остается на месте.

«ЮНОСТЬ ПОЭТА». Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм. На фото В. Литовский в роли Пушкина

— И особенно вас, месье Пушкин. Мне известен ваш прекрасный талант, который вы, к сожалению, тратите на безделки.

Воспользовавшись минутой, барон стащил у Александра листок. Подносит его к близоруким глазам.

На экране листок. Среди нарисованных на нем женских головок четыре стиха, из которых можно разобрать только:

Сердце страстное забилось —
Признаюсь, и я влюблен.

Александр, вставший, как полагается, при обращении к нему профессора, оборачивается и вырывает у барона листок.

На траве около пруда в парке Александр, Пущин-Жанно, Кюхля и барон.

Жанно:

— Читали, господа, в «Сыне отечества», что сказал государь французскому сенату? «Я друг французского народа и защитник его свободы»...

Барон, лежа ничком:

— Лучше ничего и не скажешь!

Александр, подбирая камешки и бросая их в воду:

— Что ни говори, а молодец наш царь, дай бог ему здоровья!

Вдали проходит барышня в соломенной шляпе. Александр кланяется ей. Она улыбается в ответ и идет своей дорогой. Александр делает движение, чтобы бежать за ней, но его со смехом обхватывает Жанно.

— Стой, не пущу!

— Оставь, Жанно!..

— Ах, ты, мой милый Сердечкин!..

Крутит его. Александр вырвался, умчался.

Барон смотрит вслед.

— Куда это он?

Жанно, хлопая его по плечу:

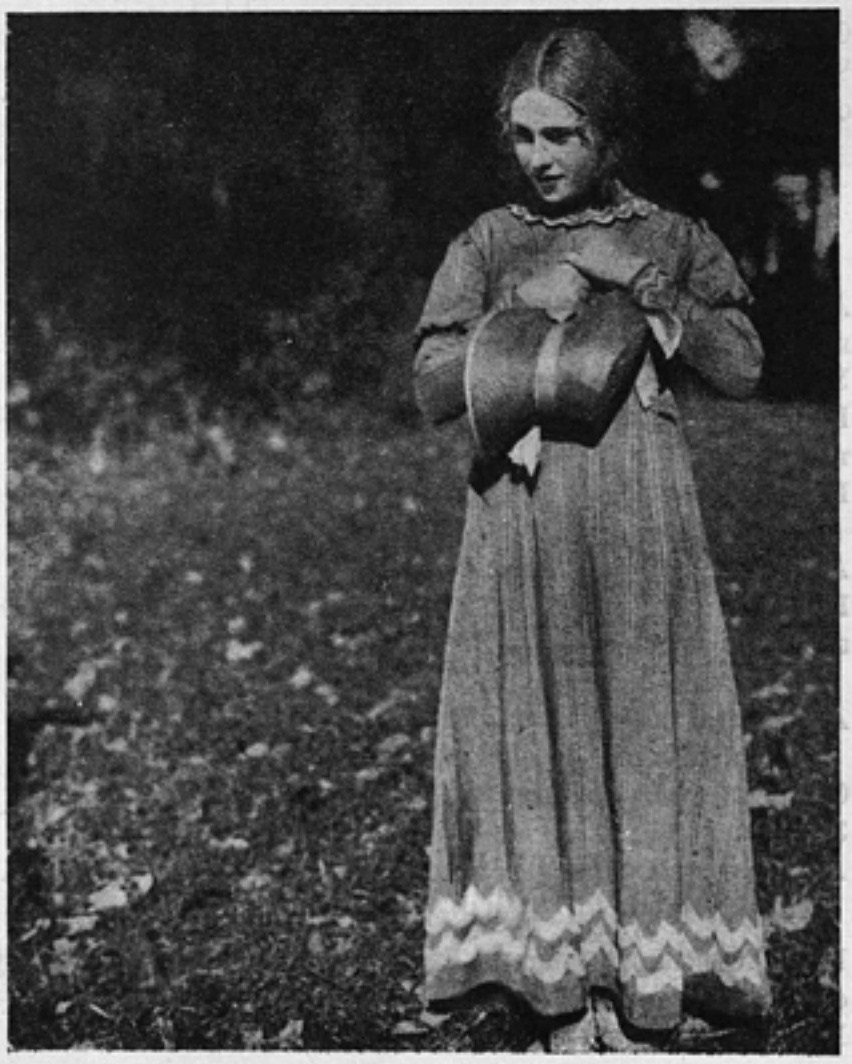
— Надень очки.

— Нельзя. Требуется высочайшее разрешение. Очки — вывеска вольнодумства. А впрочем...

Улыбаясь, достает из кармана очки и смотрит.
— Ага, теперь вижу...

Александр гуляет с Наташей, крепостной актрисой графа Толстого. Он весел, оживлен, в непрерывном движении. Видит беседку, окруженную высокими кустами сирени, и бросается туда.
Самые пышные ветки торчат наверху. Недолго думая, он проворно взбирается по колонне на покатую крышу беседки.
Наташа кричит:
— Упадете!
Но Александр с гордостью:
— Я? Никогда! Ведь я обезьяна!
Спрыгивает с сиренью и подает ей. Наташа рада.
— Как пахнет!
Александру не терпится. Он не может оставаться в покое. Показывает на скамейку вдали:
— А ну-ка!..
Наташа бежит. Александр пропускает ее далеко вперед, а потом пытается перегнать. Не тут-то было. Наташа, оказывается, бегает быстро.
Оба в одно время упали на скамейку. Наташа, чуть-чуть запыхавшись от бега, запрятала нос в сирень.
— Как пахнет!
Медленно идет по дорожке князь Горчаков. Летняя куртка в талию, светлые панталоны в обтяжку. Спокойные, уверенные движения, снисходительная улыбка.
С ним Комовский. Он егозит перед князем. Нашептывает что-то. Тот слушает его с покровительственной улыбкой.
— Милый мой, это все сплетни!
— Ах, князь, разве я стану сплетничать?

„ЮНОСТЬ ПОЭТА“. Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм. На фото арт. В. Ивашева в роли Наташи



Вдали, на другом берегу пруда, на скамейке Александр с Наташей. Комовский, подмигивая, указывает на них князю.
— Пушкин уже со своей красавицей. Девка крепостная. Знаешь, у Толстого актриса, а он с ней, точно с барышней. Смотри!
— Что ж, если она хороша. Ты слишком строг, Комовский.
— Да, но это роняет достоинство лицея...
Князь со смехом треплет его по плечу.
Комовский усмехаясь:
— Погоди, я сейчас!..
Убегает.

Наташа встает, прощается. Ветку сирени оставила на скамейке.
— Куда?
Ее оживление упало.
— Учить ролю.
— Успеете.
— Нельзя. Барин рассердится.
Александр вдруг нахмурился. Должно быть, забыл, что она крепостная, а теперь вспомнил.
Наташа опустила глаза. Прибавила тихо:
— Наш граф.
Александр опомнившись:
— Я вас провожу.
Но Наташа как будто рассердилась. Упрямо:
— Нехорошо. Я ведь не барышня. Прощайте!
Ушла.
Александр провожает ее глазами. Кусает ногти в раздумье. Оборачивается. Перед ним ухмыляющаяся физиономия Комовского.
Комовский расселся на скамейке и, передразнивая Наташу, нюхает забытую сирень.
Пушкин посмотрел на него, повернулся и ушел, презрительно бросив:
— Лиса!

Шум, игры, борьба на розовом поле.
На скамейке в изящной, равнодушной позе князь Горчаков. С благожелательным спокойствием глядит на забавы товарищей, продолжая, между тем, начавшийся спор с Кюхлей.
На траве Александр. Сидит, обняв руками колени, и следит за спором с улыбкой.
Позади Горчакова, опираясь на спинку скамейки, стоит Комовский.
Кюхля ораторствует, расставив длинные ноги:
— Пойми, что для Франции сейчас все спасение в свободном правлении!
— При нынешних обстоятельствах, мой милый, свободное правление для Франции — гибель.
— Но ведь всякая власть имеет источник в народе...
— Не болтай пустяков, Кюхля! Власть от бога...
Засмеялся Александр, обнажив белые зубы.
— Бог в политику не мешается. У него и на небе достаточно дела...
Вмешивается Комовский.
— Ты кощунствуешь, Пушкин!
Александр поднял глаза на Комовского.
— Ты что: гувернер или поп? Поди, читай свои проповеди в церкви!
Комовский, язвительно намекая на что-то:
— Пожалуй, прочту. Тебе полезно послушать.

Вынимает из кармана смятую ветку сирени и помахивает ею в воздухе.

— Господа, а вы внутренних происшествий не знаете?

Александр вскакивает, хочет отнять ветку. Комовский бегает вокруг скамейки.

Александр, поймав его и вырвав сирень:

— А вот я покажу тебе, лиса-проповедница!

Комовский, задетый:

— А что ж... Давай! Увидим, чья возьмет!

— Только с условием: честно, без своих лисьих увертюк. А?

Перешли на удобное место. Схватились. Борются. Вокруг них мало-помалу собирается кучка лицеистов.

Александр сжал Комовского, как клещами. Они крутятся по лугу, обхватив друг друга.

Кругом возгласы:

— Не робей, Комовский! Ставлю червонец за Пушкина! Я—двугривенный!

Александр отчаянным усилием согнул Комовского. Но Комовский не может снести позора и, наперекор условию, пускает в ход хитрость: внезапно подставляет Пушкину ногу. Александр падает и тотчас вскакивает. Бросается на Комовского с кулаками.

— Нечестно, подло!..

Его удерживают. Он бьется, обезумев от ярости.

— Я ему рожу разобью!

Комовский издали :

— Обезьяна, тигр!

Горчаков пытается успокоить Пушкина:

— Александр, ведь он пошутил...

— За такие шутки....

Из глаз брызнули слезы.

— Нечестно, подло!..

Быстро отходит в сторону, закрыв лицо руками.

Комовский жалуется обступившим его товарищам:

— Ну, скажите, пожалуйста, за что?.. Ну, что тут такого?..

У некоторых он находит сочувствие:

— В самом деле, из-за всякого вздора! Африканец! Дикарь!

И кто-то со смехом:

— Смесь обезьяны с тигром!

Кюхля, волнуясь и тыча рукой на Комовского:

— Это подлость! Он нарушил условие!

И ко всем:

— Вы все подлецы!

Подходит к Александру. Тот убегает, натолкнувшись по дороге на Жанно.

Жанно в недоумении:

— Что тут произошло?

Горчаков пожимает плечами:

— Ничего особенного. Просто, странный характер!

Вечер. Две комнаты рядом: «13, Иван Пущин», «14, Александр Пушкин».

По коридору идет гувернер Мейер в сопровождении дядьки Фомы.

— Так вот ходи всей ночь... И садиться не смейт!.. Понимала?.. Чтоб никто не ходила из камер. Если малшик в ночь куда нужно... Ну, таких дел... Так и тебе нужно...

Фома кланяется и приговаривает:

— Слушаюсь, ваше благородие.

Он из солдат, недавно поступил дядькой. Перед Мейером стоит навытяжку.

Мейер заглядывает в комнату 13 и в комнату 14, проходит дальше.

Пушкин в постели. Завернулся с головой в одеяло. Ждет, пока пройдет гувернер. Вскакивает босой, выглядывает в коридор. Снова ложится.

Стучит в стенку.

— Жанно, спишь?

В комнате рядом Пущин. Лежит, закинув руки за голову.

— Что, Александр?

— Я вел себя глупо сегодня. Ведь правда?

— Право, ты приписываешь важность всякому вздору.

Александр подпер кулаками лицо. На глазах слезы.

— Меня не любят, Жанно!

— Тебе нужно, чтобы тебя любил этот поп в штанах, Комовский?

— А Горчаков? Он очень мил.

— Ты куда милее. Я тебя очень люблю, Александр. Дельвиг тебя любит, чудак Кюхля... Что тебе Горчаков?

Пушкин по-прежнему смотрит в одну точку. Потом вдруг просветлел, улыбнулся.

— Я тоже люблю Кюхлю! Только зачем он пишет стихи?

— Ну, в стихах я не судья!

Лишь для безумцев, о Зульма...

Хохочет.

Пущин улыбаясь:

— Потише... Мейер!

— Ну его к чорту! Он, кажется, убрался. А люблю Кюхлю, люблю! Только зачем он пишет стихи?

— Брось, Александр!

Но Александр не унимается. Снова стучит в стенку.

— Мы друзья, Жанно? А?

— Угомонись!

— Жанно, мы друзья? Да? Навеки?

Голос дрожит. Того и гляди опять, как давеча, разразится слезами.

Пущин чувствует это. Говорит ласково и добродушно:

— Ну, да, ты мой лучший друг, Александр. Только спать надо.

— Спать?

— Спать!

Оба завернулись в одеяло.

Через некоторое время снова высовывается голова Александра.

— Ах, Жанно, если б ты знал, какая прелесть Наташа!

Но Жанно уже не слушает — спит.

Александр в своей келье № 14. Лежит, полуодетый, в кровати.

Утро. Окно распахнуто. Весна.

Полка книг с отдернутой тафтой. Книги на конторке и на табурете.

Приотворилась дверь. Кто-то крикнул из коридора:

— Что ж ты, Пушкин? Мы уж и чай отпили!

Александр не откликается — зачитался.

На пороге Дельвиг. Подошел, уселся лениво на кровать, заглянул через плечо в книгу.

— Вольтер?

Александр, обернувшись, весело кивнул головой.

— Да, Кандид. Прелесть!

Отложил книгу, потянулся.

Звонок.

Александр торопливо:

— Ого! Пора в класс!..

Пока Александр моется, Дельвиг собирает разбросанные среди книг листки со стихами.

Вполголоса читает:

„ЮНОСТЬ ПОЭТА“

Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм. На фото артистка В. Ивашева в роли Наташи

„ЮНОСТЬ ПОЭТА“ Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм

Укрывшись в кабинет,
Один я не скучаю.
И часто целый свет
С восторгом забываю.
Друзья мне мертвецы,
Парнасские певцы
Над полкою простою,
Под тонкою тафтою...

На экране полка книг: Вольтер, Руссо, Расин.
Раскрывается дверь. Мейер.

— Этто што такой? Гаспадин профессор Кашански дожидайт! В класс! Марш!

Дельвиг хладнокровно читает:

Сын Мома и Минервы...

И продолжает, глядя на Мейера:

Фернейский злой крикун,
Поэт в поэтах первый,
Ты здесь, седой шалун!

Мейер оторопев:

— Што такой? Как можно ви это и сказайт!

Александр уже оделся. Оба с хохотом убежали...
На экране листок со стихами:

Над полкою простою,
Под тонкою тафтою
Со мной они живут.
Певцы красноречивы,
Прозаики шутливы
В порядке стали тут.
Сын Мома и Минервы,
Фернейский злой крикун...

Сбоку начерченный пером силуэт Вольтера и подпись с затейливым росчерком: Voltaire.

Класс Кошанского. Он разбирает оду Илличевского.

— «Всесилен русский бог великий». «Русский» — так говорится лишь в просторечии. В оде надобно выразиться возвышенно: «Росский бог великий». Или еще лучше: «Россов бог великий». «На площадях народны клики». Не на площадях, а на стогнах. «Гремят на стогнах шумны клики, венчают славою царя».

Пушкин пишет, слегка покачивая в такт головой.
Профессор продолжает свой разбор.

— Важному предмету подобает важный, возвышенный слог. Ода требует парения.

Александр смотрит в окно. Вдруг лицо оживилось: он увидел Наташу.

Наташа идет мимо лицея по Певчевскому переулку, по направлению к парку. Поднимает глаза, замечает Александра в окне. Он кивает ей. Она ему улыбается. Идет дальше, в парк. Углубляется в аллею. На лице осталась улыбка. Напевает:

Нет на свете муки боле,
Как любить и жить в неволе...
Как любить и жить в неволе...
Как любить...

Урок продолжается.
Александр пишет, не тревожимый своим соседом бароном Дельвигом, который мирно дремлет, полузакрыв глаза. Задумался. Грызет перо. Хочет поймать мелькнувший в голове стих. Ага! Нагибается к бумаге.
Его прерывает голос профессора:

— Что ж вы, месье Пушкин? Когда мы услышим вашу оду? Неужели у вас нет желания воспарить в высь?

Показывает рукой вверх.
Александр, прерванный в своей работе, встает неохотно, крутит перо в руках.

— Я ленив для оды, парить не умею.

Кошанский качает головой:

— Напрасно, месье, напрасно! Наш знаменитый певец Гаврила Романович Державин много шалил стишками, но ради изящных безделок он не забывал громозвучной своей лиры...

Пушкин угрюмо:

— У меня не лира, а гусиное перо. Вот!

Показывает изгрызенный оглодок пера. Смех.
Кошанский рассердился:

— Сожалею, месье, очень сожалею. Но боюсь, из вас не выйдет проку.

Любезно возвращает Илличевскому тетрадь, которая была у него в руках.

— Ода ваша, если выправить указанные места, будет прекрасна. Ваш счастливый дар, месье, приносит честь лицею.

Аплодисменты.

— Браво, Олосенька, виват!

Аплодирует только часть лицеистов.
Кошанский приятно улыбается.

— Тише, месьес! Уважаю ваш порыв, но напоминаю о благопристойном поведении в классе.

Встает Мясоедов, плечистый детина с напомаженной головой.

— Я тоже пишу оду, Николай Федорович!

— Мясоедов пишет оду! Вот ново! Ну-ка, прочти! Господа! Внимание!

Мясоедов начинает с пафосом:

Уж с запада встает румяный царь природы...

Взрыв хохота.

— Как с запада? Вот это, в самом деле, ново! Восход солнца на западе! Ай да Мясожаров!

Кошанский:

— С востока, месье, с востока встает солнце.

Пушкин заливается хохотом и, поддразнивая Кошанского, кричит:

— А мне нравится! Ей богу, нравится! Ну, как дальше?

Уж с запада встает румяный царь природы...

Илличевский, ободренный успехом своей оды, в приподнятом настроении. Хочет показать, что рифма ему нипочем, и, нимало не затрудняясь, кончает за Мясоедова:

И удивленные народы
Не ведают, что им начать:
Ложиться спать или вставать?

Крики:

— Браво, браво!

Громче всех аплодирует Пушкин.

— Браво, Олосенька! Браво! Вот это люблю!

В саду графа Толстого, на летней сцене, репетиция. Старый граф в халате и с чубуком прохаживается перед рампой. Тут же Пушкин с Жанно.
На сцене Наташа. Шьет на тамбуре и поет грустно, заунывно, как крестьянская девушка за работой, а не как актриса на сцене:

Нет на свете муки боле,
Как любить и жить в неволе
У скупого старика
У скупого дурака!

Я сижу, как в клетке птичка,
Осужденная страдать.
Хоть велика вещь привычка,
Льзя ль к страданью привыкать?

Выходит актер, изображавший опекуна.

О п е к у н. Ба, ба, ба! Что это ты напеваешь?

Н а т а ш а. Песенку, господин опекун.

О п е к у н. Песенка-то больно затейлива. Притом же сколько раз я приказывал не называть меня опекуном! Я не опекун, а твой будущий супруг!

Уходит.

Н а т а ш а. Ах, Милон, когда ты избавишь меня от этой каторги?

Подходя к рампе, поет:

Узнай, Милон, тебя люблю я,
С тобой я сердцем говорю,
Я плачу без тебя, горюю
И проклинаю жизнь свою!

Репетиция окончена.

Граф, размахивая чубуком, объясняет Наташе:

— Понимаешь, огня больше!.. Этакого лукавства, чорт побери, проворства!..

Шутливо:

— У-у, плутовка!

Потрепал по щеке, сунул руку для поцелуя.

Наташа вспыхнула. Искоса посмотрела на стоящих поодаль лицеистов. Однако поцеловала барскую руку: иначе нельзя.

Граф ушел в дом.

Жанно возмущен. Хочет уйти. Но Александр его задерживает, щекочет.

— Ах, ты!..

И потом бросается к Наташе. Берет ее руку и почтительнейшим образом подносит к губам.

— Наташа, милая, как я хотел бы быть вашим Милоном!

Втроем на лодке: на веслах Жанно, Пушкин с Наташей на руле.

Ровные взмахи весел. Лодка скользит по гладкой воде.

Взлетели испуганные лебеди.

Пушкин шалит, балагурит. Пристает к Наташе:

— Вы кого-нибудь любите, Наташа? А? Кого?

Наташа, обернувшись, смеется с тем лукавством, какого у нее нехватало на сцене.

— Милона!

Пушкин, хватая ее за руку:

— Нет, скажите, кого?

Жанно, чтобы охладить его пыл, предлагает:

— А ну, садись-ка лучше на весла!

— Не хочу!

— Не хочешь покинуть приятного местечка?

Встает, бросив весла, и шутя тащит его за руку.

Наташа смеется.

— Вставайте, вставайте! Какой ленивый!

Пушкин вскакивает.

— А, коли так...

Лодка качнулась от резкого движения. Наташа схватилась за борт.

— Ай!

Жанно уселся рядом с Наташей. Подмигнул Пушкину: что, брат?

Пушкин не отвечает: надулся. Гребет изо всей силы, порывисто и неровно. Лодка дергается во все стороны.

Жанно добродушно:

— Ровней, Александр!

Наташа протягивает руку к торчащей из воды лилии.

Жанно поспешно срывает и подает ей.

Пушкин не желает отстать от Жанно. Бросив весла, срывает другую лилию для Наташи.

Оба взапуски принимаются рвать лилии, рискуя бултыхнуться в воду. Наташа хохочет, бьет в ладоши.

Пушкин видит издали лилию с пышными лепестками. Работая одним веслом, направляет к ней лодку и хочет ее сорвать. Но у Жанно руки длиннее: он перехватывает лилию и с торжеством подносит ее Наташе.

Наташа даже покраснела от удовольствия, принимая прекрасный цветок от Жанно.

— Вот спасибо!

И метнула лукавый взгляд в сторону Александра, как бы подразнивая его — а Жанно-то ловчее...

Пушкин вдруг вспыхнул. Даже губы задрожали от обиды и гнева.

Удар весла — и Пушкин на берегу.

Спрыгнул, шлепнувшись ногами в воду и чуть не опрокинув лодки.

Наташа встревожена.

— Александр Сергеич! Да что вы?

Пущин стоит в лодке смущенный.

— Что за глупости, Александр! Иди сюда, не дури!

Резкий, срывающийся голос с берега:

— Знать тебя не желаю! Ты мне больше не друг, Пущин!

Пушкин, мрачный и взволнованный, продирается сквозь кусты. В раздражении обрывает ветки и листья.

Выходит, наконец, на дорожку. Видит прогуливающегося тут Горчакова. Подходит к нему, обнимает за плечи.

— Ты почитаешь меня своим неприятелем, князь?

Тот в некотором недоумении.

— Я? Нисколько.

— Мир?

— Мы с тобой и не ссорились, Александр.

Молча идут по дорожке.

Князь иронически поглядывает на расстроенное лицо Александра.

— Опять что-то случилось?

Пушкин не отвечает. Нахмурился. Потом вдруг сжал локоть князя.

— Все вздор!

Побежал вперед. В несколько скачков очутился на горке в стороне от дорожки. Смотрит кругом. Яркое солнце. Вдали блестящая поверхность пруда.

— А вот день сегодня чудесный.

Князь сел на скамейку. Расстегнул жилет.

— Странный характер у тебя, Александр. То грустишь без причины, то весел безудержу. Живи, как все, привыкай к свету. Пойдешь сегодня к Вельо?

Пушкин сердито:

— Не знаю? Не пойду.

— Отчего?

— Так, не хочу.

Горчаков серьезно:

— Право, я жалею тебя, Александр.

— Не стоит труда.

Указывает вдаль.

— Скажи лучше, кто это там?

Быстро спускается на дорожку.

Князь смотрит, загораживая глаза ладонью от солнца. С приятной улыбкой:

— А! Княжна Эллен с гувернанткой.

Застегнул жилет.

„ЮНОСТЬ ПОЭТА". Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм. На фото нар. артист В. Гардин в роли Мейера

— Я тебя познакомлю.

Оглядывает Александра.

— Однако вид у тебя...

В самом деле вид у Александра неказистый: смятая куртка, облепленные травой башмаки, мокрые до колен брюки. Беззаботно осмотрел Александр свой туалет.

— Ничего!

А взгляд устремлен на приближающихся дам.

Чинно выступает хорошенькая княжна. Строгое личико, чопорные манеры. Рядом с ней высокая, сухопарая гувернантка.

Князь поклонился. Обе дамы ответили ему любезной улыбкой. Гувернантка со сладкой миной:

— Bonjour, chér prince.

Горчаков рекомендует Александра:

— Permettez moi...

Александр кланяется. Обе дамы с обиженным изумлением оглядывают его туалет и особенно брюки. Александр тоже смотрит на свои брюки, а потом, весело рассмеявшись, поднимает глаза на княжну. Думает, что она тоже рассмеется. Но княжна строго сжала губки.

Обе дамы проследовали дальше, не удостоив Александра вниманием и кивнув только одному князю.

Князь поворачивается с досадой к Александру:

— В самом деле хорош!..

Александр, скрывая смущение:

— Скажи, она когда-нибудь смеется?

— А вот попробуй, развесели. Она будет сегодня у Вельо. Не правда ли, хороша!

— Хороша. Если б только заставить ее улыбнуться!

— Ну, так как же? Пойдешь?

Александр мечтательно:

— Пожалуй, пойду.

Горчаков, смеясь, обнимает его.

— Только оденься, мой милый, прилично.

Великосветский бал на даче барона Вельо. Богатый зал с порфирными вазами и статуями по углам. Горят свечи в люстрах и канделябрах.

Оркестр на хорах играет вальс. Скользят по паркету танцующие пары. Сверкают эполеты, пестреют разноцветные фраки и пышные дамские наряды.

Среди гостей несколько «лицейских»: Горчаков, Комовский, Мясоедов и Пушкин. Все в парадных мундирах и в белых перчатках.

Пушкин, несмотря на парадное одеяние, кажется невзрачным в окружении блестящего общества. Он танцует с княжной Эллен. Шалит, вздыхает, заглядывает в глаза, то ускоряет, то замедляет круги вальса.

Хорошенькое личико княжны неподвижно и холодно. Она оглядывается на свою гувернантку.

Но Пушкин упрям. Он во что бы то ни стало хочет оживить фарфоровую княжну. Тихонько сжимает ей ручку.

— Как досадно, что вы всегда под надзором грозного стража!

Это уж слишком. Княжна капризно сморщила губки и села. Сухо сказала своему кавалеру:

— Mercі.

Оркестр играет гавот. Жеманно и чопорно выступают дамы и кавалеры в медленном танце.

Александр, скучая, бродит вокруг пышного зала. Заходит в круглую нишу с открытыми окнами в сад. Садится на подоконник.

Небольшой кружок барышень и кавалеров собрался поблизости около княжны. Вполголоса, непринужденно и весело в меру говорит ей что-то по-французски Горчаков. Короткие фразы, уверенные, спокойные движения. Княжна чуть-чуть улыбается кончиками губ. Ей нравится красивый, благовоспитанный князь. Тут же вертится и Комовский, ищет случая показать свою светскость.

Александр как будто совсем забыл о том, где он находится. Уселся себе на подоконник, прислонился к оконной раме спиной и смотрит, нахмурившись, в сад, где вечерняя тишина и деревья.

Его странное поведение привлекает внимание погруженных в приличную скуку барышень и кавалеров. В его сторону поворачивается несколько дамских головок.

Комовский находит случай вставить словечко. Стараясь подделаться под тон светской снисходительной шутки, но при этом вдруг по-мальчишески хихикнув, он сообщает:

— Он у нас поэт, сочиняет стихи — хи-хи...

Поют дамские голоса:

— Ах, вот как!..

Длинноносая баронесса Вельо, дочь хозяина, знает, что поэты вообще чудаки и в светском кругу могут послужить развлечением. Она нараспев обращается к Александру:

— О чем мечтаете, месье Пушкин?

Поет ее сестрица, младшая баронесса Вельо:

— Говорят, вы сочиняете стихи?..

И какая-то девица с желтым бантом в волосах подхватывает:

— Нельзя ли нам их услышать?..

Александр спрыгнул с подоконника. Того и гляди скажет грубость. Горчаков смотрит на него предостерегающим взглядом.

Но в это время один из светских остряков роняет насмешливое замечание:

— Что-нибудь про василечки да ручеечки...

В ответ женский смех. Смеется княжна.

Александр взбешен. Однако сдержался. Подошел, поклонился вежливо, совершенно свободно, по-светски.

— Как я рад, княжна, что доставил вам случай, наконец, рассмеяться! Знаете, у вас прекрасные белые зубки!

Повернулся, быстро пошел на веранду. Его нагнал князь. Схватил за руку.

— Неучтиво, Александр!..

Александр вырвал руку. Сердито стащил с пальцев белые перчатки, разорвав их при этом, и сунул в карман. Расстегнул тесный мундир. По ступенькам спустился в сад, на простор и на волю.

Оркестр играет полонез. Жеманно и чопорно выступает княжна в паре с Горчаковым. Слегка улыбается кончиками губ. За ними Комовский изгибается, танцуя со старшей баронессой Вельо. С младшей Вельо — Мясоедов. Закатывает глаза, закидывает голову кверху. Воображает себя светским франтом.

Александр, в расстегнутом мундире, у решетки сада Толстого. Быстро открывает калитку. Спешит по дорожке к флигелю, где живет Наташа.

Она поет. Из открытого окна слышен ее заунывный голос— не голос актрисы, репетирующей роль, а крестьянской девушки за работой:

Пастушка стадо гонит,
Ушла овечка в лес,
Пастушка плачет, стонет,
Клянет предел небес.
Ей жаль овечки милой,
Тащится к лесу силой,
Дрожит она, идет.
Глядит — пастух прекрасный,
Давно уж ею страстный,
К ногам ее падет.

Замолчала.

Александр подкрался сбоку к окну. Постучал в раму. Наташа выглянула, обрадовалась. Первый вопрос ее:

— Ну, что, помирились?

Александр не отвечает.

Наташа выбежала на крылечко. Оба уселись на ступеньках. Александр вертит в руках осиновую палку, отломанную где-то по дороге. Очищает ее от коры. Наташе неприятно, что она послужила невольной причиной размолвки между друзьями. Ей хочется узнать, помирились ли они, но приставать с вопросами неудобно. Оба молчат.

Издалека доносятся деревенские песни. Наташа прислушивается.

— У нас теперь тоже песни по вечерам на деревне...

— Скучаете по деревне?

— А то как же? Скучаю.

Ее однако мучит любопытство. Спрашивает вдруг:

— Вы... где сегодня были?

Александр усмехнулся.

— Гулял! А скажите, неужели вам не нравится быть актрисой — пленять, восхищать?

Наташа нахмурилась.

— Какая я актриса? — Барину так угодно. Я и играю, как умею...

„ЮНОСТЬ ПОЭТА“. Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм

Снова молчание. Александр сердито отдирает кору. Его бесит, что судьбой Наташи распоряжается какой-то «барин».

Наташа улыбаясь:

— Мне бы за грибами ходить в платочке да ткать полотна...

Вдруг задорно:

— Косить умеете?

— Не приходилось.

— А я умею! У меня рука сильная.

— Правда?

— Давайте попробуем.

Встают и тянут друг друга. Александр перетягивает, закружил ее вокруг себя и обнял. Она отбивается.

В это время сзади грубый окрик:

— Наташка!

Появляется рассерженный дворецкий.

— Ты что здесь делаешь? Вот я барину скажу. Ступай! Ишь, барышня тоже!

Наташа смутилась, убежала.

Дворецкий обращается к Пушкину:

— А вам стыдно, молодой человек! Разве это господское дело? Ведь она что? — Девка крепостная!

Александр вспылил, замахнулся палкой.

— Молчи, холоп!

Дворецкий испугался, отскочил.

Александр медленно опустил палку. Повернулся, ушел.

Дворецкий, оправившись от испуга, подходит к калитке, смотрит ему вслед. Говорит с усмешкой:

— Ишь, какой гордый

Лицейский коридор. Тускло горит свеча под аркой. Поздно. Лицеисты улеглись уже спать.

Жанно подходит к двери Александра. Осторожно заглядывает через решетку над дверью. Потом приоткрывает дверь. Комната пуста.

Открыв дверь комнаты 30, окликает Горчакова.

— Где Александр? Он вернулся от Вельо?

Горчаков лежит в постели, потягивается.

— Он ушел еще до котильона. Начудил там по обыкновению.

В конце коридора появляется гувернер Мейер в сопровождении дядьки Фомы.

Жанно встревожен: Александра нет, выйдет история. Вдруг усмехнулся. Ему пришла в голову счастливая мысль. Отворив дверь в пустую комнату 14, он громко спрашивает:

— Ты спишь, Пушкин?

И затем, осторожно прикрывая дверь, с видом чистосердечия обращается к Мейеру:

— Сразу и заснул. Устал после бала.

— А ви зачем не в свой камер? Ваша товарищ танцовала на бал у каспадин барон Вельо, товарищ устала, спать хочет, а ви мешайт!

Важно проходит.

Жанно скрывается в свою комнату. Выждав, пока гувернер удалился, приоткрывает дверь и подзывает Фому.

Фома улыбается, добродушно трясет головой. Он видел, как Жанно обманул гувернера.

Жанно вполголоса:

— Фома, голубчик, ты посторожи Пушкина, открой ему парадную. Он, верно, скоро вернется.

— Ладно уж, понимаю. Конечно, время летнее — хочется погулять.

Идет к концу коридора, достает из ящичка носки и штопальные принадлежности. Усаживается на табуретке при сальном огарке. Штопает носки. Долго еще улыбается и потряхивает головой.

Белая ночь. Где-то вдалеке веселые песни.

Александр медленно идет по пустынным улицам Царского села мимо дач и садов. Песни громче. Слышна балалайка. Улица незаметно кончается и выводит его на полянку. Вдали, на покатой возвышенности, виден поселок.

На полянке парни и девушки. Пляшут, поют. Звенит балалайка. Кружит по траве парнишка в красной рубахе, лихо откалывает трепака.

Александр остановился. Одна из девушек, заметив его, крикнула:

— Поди к нам, барин хороший!

Александр помахал рукой. Идет дальше. Вступает в тихую аллею с разбегающимися кругом дорожками и тропинками. В голове его бродят рифмы. Покачиваясь в такт стиха и дирижируя рукой, он мычит что-то.

Имы́ — имы́ — в деревне дальней,
Имымы — в мирном уголке...

Затихают постепенно звуки плясовой песни. Отчетливее становится стих.

Имы́ — отрад уединенья,
Имы́ — вкушать не суждено.
Мне видится мое селенье,
Мое Захарово. Оно...

Плывет панорама Царского села. Растет, крепнет, ширится стих.

На холме домик мой. С балкона
Могу сойти в веселый сад,
Где старых кленов темный ряд
Возносится до небосклона
И глухо тополя шумят.
Туда зарею поспешаю
С смиренным заступом в руках,
В лугах тропинку извиваю,
Тюльпан и розу поливаю
И счастлив в утренних трудах...

Александр сидит, закинув руки за спинку скамейки. На лице детская улыбка. Он мечтает.

Потом вдруг спохватывается. Поздно. Пора домой, в свою келью.

Идет, попрежнему раскачиваясь и размахивая рукой.

Имы́ — имы́мы — украшенья —
Имы́мы — в хижине моей,
Смотрю с улыбкой сожаленья
На пышность бедных богачей
И думаю: «К чему певцам...»

Показывается здание лицея. Александр останавливается и начинает соображать. Как ему быть? Парадная, конечно, заперта. Нет ли на «гринкгельд» швейцару? Выворачивает карманы. В карманах пусто. Авось, как-нибудь.

Подошел к лицею, смотрит вверх. Окно его кельи раскрыто. Решено—вскарабкаюсь! Только бы не заметили из нижних этажей. Ничего—все спят.

Лезет вверх по водосточной трубе.

Вдруг снизу тихий голос:

— Господин Пушкин!

Смотрит вниз—Фома!

Спрыгивает поспешно на землю.

— Фома, голубчик, отперта парадная?

Фома добродушно трясет головой:

— Ступайте, отперта. Вас дожидается. А была бы беда, кабы не господин Пущин.

Александр просиял:

— Пущин?..

— Они и велели посторожить.

С добродушной усмешкой:

— Хорошо погуляли?

Александр входит в свою келью. Смеясь, смотрит на перегородку, отделяющую его от Жанно.

Появляется Фома с заштопанными чулками. Укладывает их в комод.

Александр быстро скидывает мундир и брюки. Со смехом:

— Чулки штопаешь не хуже бабы.

„ЮНОСТЬ ПОЭТА“. Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм

— Солдатская жизнь ко всему приучает.
Александр лезет под одеяло, перевертывается ничком и дрыгает ногами.
— А в походах бывал?
Фома приводит в порядок вещи в комоде.
— Как же, в двенадцатом году, как французы Смоленск брали, ядром контузило.

За перегородкой Жанно. Нетерпеливо ждет, пока уйдет Фома. Так же, как Александр, перевернулся ничком и дрыгает от нетерпения ногами.

А Фома медлит. Хочется поговорить с барчуком.
— Батальонный у нас лютый был человек. Голосу не подымет, а солдаты боялись его пуще, как если бы он рычал медведем. За всякий пустяк от него страдали.
— Доставалось?
— Всякое бывало. Вот, к примеру, позвал он меня гоголь-моголь делать, пуншу то есть...
Александр приподнял голову с интересом.
— Вот как, ты и пунш умеешь делать?
— Умею. И сахару и рому, чтобы все было в порцию, все могу сообразить. Вот это угощаются они с приятелем, нашим же майором, а я стою и улыбаюсь, на них глядя. Люблю угодить — характер у меня такой. Он этак посмотрел: ступай, говорит, братец. А на утро тесаками.
— Как тесаками? За что?
— А так. Должно быть, зачем улыбаюсь. Не понравилось. А у меня характер такой.
Фома осторожно берет с табуретки мундир и рассматривает его.
— Пожалуй, почистить придется. За один-то раз, а как замарали.
Забрав мундир, уходит.
Александр и Жанно одновременно вспрыгивают на своих постелях. Одновременно заносят руку, чтобы постучать, и одновременно отводят ее обратно. Александр кусает ногти. Жанно теребит затылок. Наконец, стучат оба вместе. Александр начинает барабанить изо свсей силы.
Жанно, захлебываясь тихим смехом:
— Потише, Александр!
— Жанно, милый, голубчик, верный друг мой, прости!
— Да я же виноват!..
— Неправда! Я виноват, у меня бешеный нрав, африканский характер...
— Да, а я, зная...
— Молчи, молчи, молчи! Ты, Жанно, лучший из людей, благороднейший, бесценный...
Голос дрогнул.
— Я... я тебя уважаю, Жанно, благоговею...
— А я тебя люблю, Александр, люблю, как никого на свете, люблю за то, что ты...
Не знает, что сказать. Заканчивает улыбнувшись:
— ... такой африканец...
Оба растроганы, молчат. Вдруг Александр:
— Вот что: отпразднуем нашу мировую пирушкой. Фома устроит нам. Он мастер.
Хохочет.
— Прекрасно. Так спать?
— Спать!
Оба завернулись в одеяло. Через минуту Александр высунул голову:
— А я дворецкого у Толстого чуть не отколотил палкой. Он как струсит...
Хохочет.

Дружеская пирушка в келье Пушкина. На конторке у окна пустая бутылка, яичная скорлупа, сахарница. У кровати на табуретке кастрюли с горячим гоголь-моголем. Шестеро лицеистов: Пушкин, Жанно, барон, Кюхля, Яковлев-паяц, Малиновский-казак.
У дверей Фома. Постояв немного, уходит.
Жанно разливает гоголь-моголь.
— Господа, по второму стакану!
Все подставляют стаканы, кроме Кюхли.
Шум, смех.
— Кюхля пьян без вина!
— Дайте ему кофе!
— С молочком!
— С кислым!
— Господа, тише!
Притихли.
Жанно многозначительно:
— И за нее!..
Александр радостно кивает головой и выпивает залпом.
Барон надевает очки и смотрит на свой стакан, в котором жидкости не более половины.
— Эге, этак опьянеть можно!
Смех. Все пьют. Шатаются, подражая пьяным.
— Ох, я пьян!
— Я тоже!
— Вся комната пошла кругом!
— Покрылись очи мраком!
— Господа, тише!
Притихли.
Дельвиг обнимает и душит Кюхлю.

Лишь для безумцев, о Зульма,
Святое вино пророк запретил!

— Так то вино, а это гоголь-моголь!
— Пушкин, стихи! Видишь, Кюхля не пьет, он пришел ради твоих стихов!
Пушкин достает тетрадь. Кюхля выгнул шею в жадном ожидании, выставил ухо. Дельвиг причмокивает.
— Твои стихи, Саша, пьянят лучше вина!
Пушкин начинает. Все мгновенно притихли.

Лициний! Зришь ли ты: на быстрой колеснице,
Увенчан лаврами, в блестящей багрянице,
Спесиво развалясь, Ветулий молодой
В толпу народную летит по мостовой.
Взгляни, как все пред ним усердно спину клонят,
Как ликторов полки народ несчастный гонят...

За дверью подслушивает Комовский. Тихонько растворяет дверь. Никто не замечает. Все заслушались стихов.
Комовский входит. Окинул глазами комнату. Мигом все понял.
— Что это вы, господа? Как не стыдно? Вы роняете достоинство лицея!
На него оглянулись.
— Ступай к чорту!
— Лиса-проповедница!
— Поп в штанах!
— Фискал! Ябедник!
Комовский, разобиженный до слез:
— Вы же еще бранитесь?..
— Казак, гони его в шею!
Его выталкивают.

Комовский, огорченный, ходит взад и вперед по рекреационному залу. Останавливается у окна. Склонившись на подоконник, опускает на локоть лицо.

„ЮНОСТЬ ПОЭТА“. Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм. На фото лицеист Дельвиг

По залу проходит Мейер.

— Што такой? Ви плачить? Вас обидела кто?

Участие Мейера еще сильнее возбуждает у Комовского жалость к себе. Он не в силах сдерживаться. Захлебывается слезами.

— Я для их же собственной пользы, а они...

— А? Што такой?

Пушкин читает:

Исчезнет Рим. Его покроет мрак глубокий,
И путник, обратив на груды камней око,
Речет, задумавшись, в мечтаньях углублен:
Свободой Рим возрос, а рабством погублен!

При последних стихах распахивается дверь. Входит Мейер.

— Што такой свобода? Ви попойка и ви вольнодум!

Лицеисты бросаются прятать бутылку, стаканы и прочие следы преступления.

Кюхля прячет стакан за спиной, хотя стакан у него совершенно чистый.

Мейер идет к конторке и хочет взять рукопись.

Александр не дает.

— Как вы смеете трогать мои бумаги? Вы этак и письма станете читать?..

Но Мейер схватил рукопись. Держит ее в высоко поднятой руке.

— Молшать, я гувернер!

Граф Разумовский, дряхлый старик в звездах и лентах, сидит в директорском кабинете в лицее в мягком кресле. Перед ним, сгорбившись, стоит в почтительной позе исполняющий должность директора Фролов, пожилой фронтовик с грубым, деревянным лицом.

— Позвольте доложить, ваше сиятельство. Главным виновником в сем деле оказывается воспитанник Пушкин.

— Как же, как же, Сергея Львовича сынок. Знаю и папашу и дядюшку, Василия Львовича. Оба шалберы, препустые люди, и без всякого состояния...

— Сей юноша, ваше сиятельство, отличаясь крайним легкомыслием, дерзостью и упрямством, сверх того соблазняет товарищей вольнодумными сочинениями. Извольте взглянуть, ваше сиятельство...

Протягивает несколько листков.

— Это что такое? Стишки?

Граф вынимает монокль. Примериваясь на разные лады, пробует прочесть.

Строго:

— Что за почерк? А? Пачкотня какая-то. А? Кто учитель чистописания? А?

Фролов оробев:

— Будучи недавно назначен, ваше сиятельство... Я с своей стороны, ваше сиятельство, не щадя сил своих... А учитель чистописания Калинич Фотий Петрович пишет изрядно, к вашему сиятельству бумаги писал...

— А-а, хорошо...

Граф, успокоившись, снова наставляет монокль и принимается за рукопись.

«К Лицинию». С латинского...

— Не с латинского, ваше сиятельство, не с латинского. Латиняне, если смею судить, имели правила благонамеренные, а тут извольте видеть...

Показывает в конце.

Граф читает:

«Свободой Рим возрос, а рабством погублен!» Гм... Вольнодумные мечтания...

Ковыряет рукой в воздухе.

— Пусть-ка на коленях постоит во время утренней и вечерней молитвы две недели сряду!.. А этот дядька, что ром доставал, где он?

— Тотчас, ваше сиятельство!

Подходит к двери, кричит:

— Фому к его сиятельству!

По всему зданию — от нижнего до верхнего этажа — проносится крик:

— Фому к его сиятельству! Фому к его сиятельству!

Бежит вниз по лестнице растерянный, оробелый Фома.

Его встречает группа лицеистов во главе с Александром и Жанно.

— Не бойся, Фома! Уволит, место найдем! Мы тебя не забудем, Фома!

Фома, споткнувшись, вступил в директорский кабинет. Застыл на месте.

Граф приставил монокль, смотрит.

— Ты солдат?

— Так точно, вашшесство...

Пауза. Лицо Фомы вдруг расползается в глупейшую улыбку.

Граф удивлен.

— А? Что? Ступай, братец!

Фома, повернувшись по-военному, — марш-марш, — вышел из кабинета.

Граф:

— Уволить немедленно.

В верхнем этаже, где дортуар, директор Фролов выстраивает лицеистов в три шеренги, чтобы вести вниз, в рекреационный зал, на вечернюю молитву.
Вдруг замечает в третьей шеренге Дельвига в очках.

— Это што! Выйти вперед!

Дельвиг, маршируя по-военному, выходит вперед и становится навытяжку, подражая солдатам. Сдержанные смешки. Фигура барона комична в военной позе.
Фролов, затопав ногами и указывая на очки:

— Снять!

Дельвиг «ест глазами начальство» и с полным хладнокровием рапортует по-военному:

— Дозвольте доложить, господин полковник, на ношение очков мне даровано высочайшее разрешение. За отличие в кампанию восемьсот седьмого года. Я тогда находился в обозе отца.

Склонил голову несколько набок и смотрит на Фролова, с интересом ожидая, каков-то будет эффект.
Фролов не знает, что сказать. С одной стороны, мальчишка явно лжет, а с другой—кто ж его знает, мало ли что может быть?
Пока что ограничивается резким замечанием:

— Как вы держите голову? На место!

Дельвиг возвращается на место тем же порядком, шагая по-военному.
Лицеисты под командой Фролова спускаются вниз на молитву. Посмеиваются над Дельвигом:

— А ну-ка расскажи про кампанию восемьсот седьмого года!

В рекреационном зале.
Воспитанники в три ряда. Впереди Комовский читает молитву. Он в своей роли.

— И тебе славу воссылаем, отцу и сыну и святому духу, ныне и присно и во веки веков. Аминь.

Хор подтягивает:

— Аминь.

Фролов оборачивается. Вполголоса:

— Господин Пушкин, извольте встать на колени.

Александр протестует:

— С какой же стати я один?

Товарищи уговаривают шопотом:

— Мы с тобой станем!

Александр улыбнувшись:

— А коли так!..

Становится на колени.
Половина лицеистов с шумом бухается на колени вслед за ним.
Фролов грозно оборачивается, бровями делает знаки подскочившему Мейеру.
Комовский начинает следующую молитву. Он в припадке благочестия. Ничего не видит, не слышит.

— Господи Иисусе Христе, сыне божий, молитв ради пречистыя твоея матери, преподобных и богоносных отец наших и всех святых, помилуй нас. Аминь.

Хор тянет:

— Аминь.

Мейер бегает между лицеистами, поднимает то того, то другого, но те снова бухаются на колени, как только он отойдет.
Мейер поднимает Яковлева.

— Вставайт, вставайт. Нельзя.

— Почему? Я молюсь за господина директора. За него иначе нельзя, бог не послушает. На коленях крепче будет.

Комовский молится:

— Слава тебе, боже наш, слава тебе. Святый боже, святый боже, святый боже, помилуй нас.

Хор тянет:

— Помилуй нас, господи, помилуй нас.

Комовский слышит, наконец, какой-то шум позади и оглядывается. Видит Александра, который вместо того, чтобы стоять на коленях, сел на корточки и смеется.

Молитва окончена. Комовский раздраженно подходит к Александру.

— Если ты еще раз позволишь себе нарушить благочиние на молитве, я принужден буду доложить начальству. Мне это, наконец, надоело!

Александр в бешенстве:

— А.. тебе надоело! Мне тоже надоело слушать твои проповеди!

Отвешивает ему звонкую оплеуху.
Комовский, залившись слезами, вцепляется в Александра.
Оба катаются по полу, вцепившись друг в друга.
Прибегает Мейер.
Комовский вскакивает, растерзанный, с расцарапанным лицом, и, рыдая, тычет на Александра пальцем:

— Он!.. Он!.. Он виноват!.. Я ему... Он нарушает благочиние молитвы!..

Лицеисты в рекреационном зале. Поют хором. Дирижирует Яковлев.

Ты стал директором лицея,
Перед министром гнешь ты шею!
Хвала, хвала тебе, Фролов,
Проваливай, и будь здоров!
Убирайся за заставу!
Не по нашему ты нраву,
Не по нашему уставу
Затеваешь ты расправу!

Появляются Фролов и Мейер. Фролов грозно:

— Господин Пушкин, извольте сейчас же итти за мной!

К остальным:

— Прекратить беспорядок!

Уходит. Лицеисты запевают вновь:

Хвала, хвала тебе, Фролов,
Проваливай, и будь здоров!
Убирайся за заставу!
Но по нашему ты нраву,
Не по нашему уставу
Затеваешь ты расправу!

Пушкин в «уединенном заключении», во втором этаже, около канцелярии. Окна в церковную ограду. В комнате ничего, кроме табуретки.
Пишет на подоконнике. Напевает:

И Муза верная со мной,
Хвала тебе, богиня!
Тобою красен домик мой
И дикая пустыня.

Смотрит в окно. Осенние сумерки. Стоят неподвижно голые березы в церковной ограде.
Вдруг оживился, распахнул окно. Под окном в деревенском платочке Наташа с каким-то кузовком в руке. Она показывает ему кузовок:

— Вот вам, чтобы не скучали.

— Вы ангел, Наташа!
Пушкин готов уже выпрыгнуть из окна. Но Наташа его останавливает:
— Погодите, я веревочку припасла!
Ловко закидывает конец веревки в окно.
Пушкин подымает кузовок кверху.
Наташа:
— Не скучайте!
Уходит.
Пушкин разворачивает кузовок. Там варенье, деревенские булочки, вишни, пара яблок, кроме того записка:
«Вот вам, милый друг, деревенский гостинец, чтобы вы не скучали».
Пушкин прежде всего закусывает яблоко, потом пробует пальцем варенье.
Уплетает его с аппетитом. Мычит с набитым ртом:

И Муза верная со мной,
Хвала тебе, богиня!

Конференция профессоров.
Куницын, барабаня пальцем по столу:
— Принужден также отметить, что воспитанник Пушкин был подвергнут наказанию не по постановлению конференции, а единоличным распоряжением господина...
Иронически вежливый поклон в сторону Фролова.
— ... господина, временно исполняющего должность директора.
Скромно вставляет слово профессор де Будри, брат Марата. Говорит правильно, но с иностранным акцентом.
— Насколько могу судить, его высокопревосходительство, господин тайный советник Державин, присутствуя на экзамене, преимущественное внимание обратил на стихотворческие упражнения. А поелику воспитанник Пушкин по своим дарованиям в поэзии занимает в сем смысле первое место, то полагал бы чтение стихов на публичном экзамене поручить ему, невзирая на его дурное поведение...

Зима. Подкатывают сани. Поддерживаемый швейцаром выходит Державин. Он в шубе, в бобровой шапке. Из-под седых бровей шаловливый взгляд черных глаз.
Дружески похлопывая швейцара по рукаву:
— Спасибо, голубчик.

Кюхля, сломя голову, летит по лестнице вверх.
— Державин приехал!
Проносится ураганом по коридору и вновь мчится по лестнице вниз, в сени.
За ним Александр, барон, Илличевский, Яковлев, Корсаков, Матюшкин и прочие лицеисты.
С барона соскочила обычная лень. Физиономия сияет. В восторге Александру:
— Я поцелую руку, написавшую «Водопад»!

Кучка юношей в сенях. Притихли. Входит Державин. Метнул на них острый взгляд, подмигнул шаловливо. Нето дряхлый вельможа, нето такой же, как они, шаловливый мальчишка.
По лестнице вниз спешит Фролов, придерживая шапку.
Державин, дружелюбно повернувшись к швейцару:
— А куда мне, братец, пройти по надобности?
Подобострастно отвечает вместо швейцара Фролов.
— Пожалуйте, ваше высокопревосходительство!

„ЮНОСТЬ ПОЭТА“. Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм.

Показывает, куда.
Державин с некоторым недоумением поворачивается к Фролову, принимая его, очевидно, за что-то в роде старшего сторожа.
— А, спасибо, голубчик.
Идет в сопровождении швейцара.

Лицеисты бегут в веселом, шаловливом настроении вверх по лестнице.
Пушкин Дельвигу:
— Что ж руку-то не поцеловал!
Дельвиг смеясь:
— Что-то прошла охота...

ПЕРЕХОДНЫЙ ЭКЗАМЕН НА ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ КУРС ЛИЦЕЯ 8 ЯНВАРЯ 1815 ГОДА

Пушкин читает стихи.
За его спиной неподвижная масса блистающих орденами и лентами парадных мундиров, среди которых теряются скромные фраки.
Перед ним красный стол с золотыми кистями. И за столом, рядом с графом Разумовским, Державин. Черные глаза Державина впились в молодого поэта. Голова тихо качается в такт стиха.
Звенит голос Пушкина. Он читает:

О скальд России вдохновенный,
Воспевший ратных грозный строй,
В кругу друзей твоих, с душой воспламененной,
Взгреми на арфе золотой!

Да снова стройный глас герою в честь прольется,
И струны трепетны посыплют огнь в сердца,
И ратник молодой вскипит и содрогнется
При звуках бранного певца!

Пушкин замолк. Минута молчания.
Державин вскочил с юношеской резвостью, сдвинув кресла и толкнув графа Разумовского. Бросился к Пушкину, поцеловал его в курчавую голову. Смеется и плачет.

— Музыка-то, музыка-то! А-а? Каково? Спасибо, спасибо, голубчик!

Шаловливым, мальчишеским движением мазнул ладонью по курчавой голове и острым, смеющимся взглядом скользнул по парадным мундирам.

— Слышали, господа? Поэт! Теперь и умереть можно! Вот вам второй Державин!

Александр вдруг зарыдал, вырвался и, закрывши лицо, кинулся вон.

Несется Пушкин по лестнице вверх.
За ним следом Дельвиг, Пущин, Кюхля.
Бродит на площадке Комовский с постной миной. Поглядывает наверх.
В конференц-зале, выпрямившись, стоит одиноко хмурый Фролов.

ЛЕЙБ-ГВАРДИИ ГУСАРСКОМУ ПОЛКУ, ПОСЛЕ ЕГО ВОЗВРАЩЕНИЯ ИЗ ФРАНЦИИ, МЕСТОМ СТОЯНКИ НАЗНАЧЕНО ЦАРСКОЕ СЕЛО

Весна 1815 г. С музыкой проходит гусарский полк по улицам Царского села. «Лицейские» среди любопытной толпы. Верхом блестящий ротмистр Чаадаев. Одет с особым изяществом. Необыкновенная красота лица привлекает к нему общее внимание. Он холоден и спокоен.
Горчаков, улыбаясь, Пушкину:

— Знаешь, кто это? — Чаадаев. Мне о нем говорили. Богат, со связями. И, представь себе, такой же, как ты, либерал!

Чаадаев с Александром и Жанно в парке.

— Я смотрел с горы на Париж, распростертый у ног наших, и чувствовал себя варваром. Мне хотелось просить прощения у этого великого города, куда мы пришли, чтобы задушить в колыбели впервые родившуюся здесь свободу. Мое отечество в Европе, там, где движется и развивается свободная человеческая мысль. В России я чужой, мне здесь нечего делать.

Жанно волнуясь:

— Как нечего? С вашим умом, с вашим чувством...

Чаадаев, ласково улыбаясь, берет под руку молодых людей.

— Вы молоды, мои друзья, вы еще можете верить, а я...

Вынимает дорогой парижский брегет.

— Мне пора.

Иронически:

— Обучать солдат фрунту...

Рука в руку идут Александр с Жанно. Перед ними движется панорама царскосельского парка.
Александр глядит на лебедей, плывущих по только что проснувшейся от зимнего сна зеркальной поверхности пруда.

— Любишь ли ты гадать о будущем? Я люблю. Как ты думаешь, куда нас раскидает судьба?

Жанно шутливо:

— Я пойду в гусары.

Рассмеялся Александр, хлопнул Жанно по плечу.

— А я в асессора. Да?

Идут дальше.
Говорит с улыбкой Жанно:

— Вот Горчакова будущее ясно. Этот прямо в министры.

— А Комовский при нем чиновником особых поручений.

Идут дальше. Вместе с ними передвигается панорама царскосельского парка.
Слышится за экраном удаляющийся голос Александра:

— Да, пройдут незаметно два года, и мы с лицейского порога вступим в жизнь... Тысяча восемьсот шестнадцатый... Тысяча восемьсот семнадцатый...

Эпилог

ТЫСЯЧА ВОСЕМЬСОТ СЕМНАДЦАТЫЙ. ВЕСНА

По той же дороге, по которой шли рука в руку Александр с Жанно, идет осунувшийся император Александр I с новым директором лицея Егором Антоновичем Энгельгардтом. Впереди, высунув язык, бежит черная собачка Шарло. Сзади следует матерый пес, граф Аракчеев. Красный нос его то и дело вдвигается между императором и Энгельгардтом.
Журчит ручейком ласковая речь императора:

— Фролова я уволил, потому что его приемы были слишком грубы и просты. Я на тебя надеюсь, Егор Антонович. Ты того же достигнешь иными средствами. В мягких перчатках... Понимаешь?

Император ласково коснулся руки собеседника. Остановился.

— Сюда, Шарло, сюда!

Собачка завиляла хвостиком, подбежала ласкаясь.

— Цель лицея была с самого начала не понята и извращена. Мне нужно было подготовить людей, привычных к условиям двора. Дворян, одним словом, верных престолу, а не семинаристов и разночинцев.

Энгельгардт слушает, потупив голову.
Вставляет веское слово граф Аракчеев:

— Необходимо, прежде всего, приучать молодых людей к фрунту.

Царь, смеясь, треплет его по плечу.

— И, кроме того, к исполнению придворных обязанностей. Я думаю поручить им дежурства при императрице. Это польстит их честолюбию. Не правда ли?

Энгельгардт молчит.
Император берет его под руку и идет дальше.

— Профессора Куницына я уволю. Под видом права он преподает республиканские учения.

Останавливается на мостике, прислонившись к мраморным перилам.

— Потом, что такое воспитанник Пушкин? Он, говорят, пишет вольнодумные стихи, участвует в гусарских пирушках.

Звучит в ответ задорный, взволнованный голос Пушкина. Вместо Александра I, прислонившегося к перилам, на экране прислонившийся к камину Александр Пушкин, читающий стихи в гостиной у Чаадаева, в окружении друзей — Жанно, Кюхли, барона — и нескольких гусарских офицеров.

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!

Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?
Питомцы ветреной судьбы,
Тираны мира, трепещите!
А вы, мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!

Неподвижен, как мраморное изваяние, Чаадаев. Взволнованы до слез Кюхля, Жанно, барон Дельвиг.
В саду, около крыльца, бывший лицейский дядька Фома заготовляет все нужное для жженки. Он в услужении у Чаадаева.
Звенит голос Александра в гостиной:

Увы! Куда ни брошу взор,
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор —
Неволи немощные слезы...

Вдруг останавливается. Забыл как дальше. Схватился за голову, силясь припомнить. Повторяет:

Неволи немощные слезы...

В саду, около калитки, появляется заплаканная Наташа. Она в платочке, в крестьянском платье.
— Мне нужно видеть Александра Сергеича.
Фома с сомнением качает головой.
— На минуту.
Из гостиной, опережая Фому, бежит через веранду в сад Александр, подбегает к калитке.
И вот Александр с Наташей в глубине сада, в беседке, окруженной цветущей сиренью.
— Когда же?
— Завтра в пять утра.
Александр молчит насупившись.
— Ну... а дальше?
Наташа вдруг всхлипнула, но тотчас овладела собой.
— Говорят, имение будут продавать. Как барин-то помер — так долгов много осталось...
Молчание. Александр стоит, скрестив руки, в мрачном раздумье.
Наташа утирает глаза и начинает разговор, как ни в чем не бывало, прежним, независимым тоном вольной барышни.
— Вот и вам скоро уезжать... Вы куда? Уж наверное военным?..
Александр не отвечает. Кусает ногти в волнении.
Кругом беседки сирень. Наташа обвела глазами свисающие ветки. Вздохнула.
— Сирень-то как пахнет...
Не выдержал Александр. Заплакал, как мальчик, и сел на лавку, спрятав лицо в руках.
Наташа утешает его, как старшая, проводит рукой по курчавым волосам. Говорит, улыбаясь насильно:
— Были бы богаты, меня бы купили...
И в голосе неожиданно прорвалось какая-то злая, враждебная нотка.

Александр, мрачный, сидит в гостиной. Над ним Жанно, который, очевидно, все уже знает.
Фома вносит горящую жженку. Тушит свечи. Разливает по бокалам.
Чаадаев провозглашает тост:
— За вольность, друзья, и за ее певца Александра Пушкина!
Александр вскакивает, принимая бокал:
— За вольность! Ура!
Залпом выпивает бокал и швыряет его в камин. Бокал рассыпается со звоном.
Движется панорама внутренних помещений лицея: лестниц, коридоров, пустых классов со сдвинутой кафедрой и нестертыми математическими формулами на классной доске.
В келье Пушкина стоит раскрытый скромный сундучок, битком набитый книгами. Книги все туда не поместились. Они лежат еще на конторке, на кровати, на табуретке.
В рекреационном зале директор Энгельгардт раздает чугунные кольца. Сам надевает их на пальцы, утирая слезы из-под очков.
Выступает преподаватель музыки, Теппер де Фергюсон. Взмахивает палочкой. Гремит звонко, бодро, взмашисто лицейский пэан, сочиненный бароном. Александр, Жанно, Кюхля, барон в очках стоят впереди. Около них Малиновский, Яковлев, Вольховский, Матюшкин, Ломоносов, Корсаков и другие.

Шесть лет промчалось, как мечтанье,
В объятьях сладкой тишины,
И уж отечества призванье
Гремит нам: шествуйте, сыны!

По шоссе мчится тройка. В тарантасе Александр в красной рубахе, барон, Жанно, Кюхля. Заглушая трескотню бубенчиков, гремит песня:

Друг на́ друге остановите
Вы взор с прощальною слезой,
Храните, о друзья, храните
Ту ж дружбу с тою же душою...

По ухабистой проселочной дороге тащится крестьянская телега. На вещах сидит Наташа в платочке.

То ж к славе чистое стремленье,
То ж: правде — да, неправде — нет,
неправде — нет!
В несчастье — гордое терпенье,
А в счастье — всем равно привет!

И снова тройка.

Простимся, братья, руку в руку!
Обнимемся в последний раз!
Судьба на вечную разлуку,
Быть может, здесь сроднила нас!

ПУШКИН В ЛИЦЕЕ

А. СЛОНИМСКИЙ

Сведения о Пушкине-лицеисте отрывочны и неполны. В записках Пущина, ближайшего, интимного друга поэта, мы находим общую его характеристику, но мало конкретных фактов из его лицейской жизни. Несколько анекдотов, рассказанных здесь, рисуют Пушкина очень бледно и неясно. Короткая записка Комовского тоже не дает ничего, кроме общей характеристики, притом недоброжелательной и односторонней. Так же одностороння, но гораздо более откровенна в своей враждебности отрицательная характеристика личности поэта, сделанная бароном Корфом в его заметках о лицее, где собственно лицейскому Пушкину посвящено не более странички. Если прибавить сюда еще несколько упоминаний в письмах Илличевского да аттестации профессоров, то вот и все, что мы имеем о лицейских годах Пушкина.

Фактический материал, таким образом, беден и недостаточен для того, чтобы воссоздать образ гениального юноши, одаренного «африканским» темпераментом и мощной силой мысли. Но у нас есть лицейские его стихи — и этого, пожалуй, довольно. Присоединяя разрозненные биографические факты лицейского периода к тому, что звучит в лицейских стихах, учитывая при этом позднейшую судьбу Пушкина и проверяя каждую сюжетную ситуацию аналогичными ситуациями из его позднейших произведений (ссора Онегина с Ленским, «Барышня-крестьянка»), можно бы угадать за эмоционально-напряженной музыкой лицейского стиха живой образ молодого поэта и живой трепет окружавшей его исторической действительности. Таким именно путем и шел автор сценария. Предлагаемый сценарий — не что иное как инсценировка лицейской лирики Пушкина, ее основных, кардинальных мотивов.

Какие же это мотивы?

С одной стороны, руссоистские мечты о «вольности», демократические симпатии, тяга к деревне и та «полка книг» в деревенском уединении, которая, как лейт-мотив, проходит от «Городка» 1814 г. до Татьяны 1831 г. в VIII главе «Евгения Онегина».

С другой — резкое, сокрушительное «неправде — нет», вражда ко всякому «поповству» и религиозному ханжеству, отрицание «модного света», «почестей», карьерных целей и «пышности бедных богачей», одним словом, все то, что с такой силой выражено в изумительном послании к Юдину:

И, счастливый самим собою,
Не жажду горы серебра,
Не знаю завтра, ни вчера,
Доволен скромною судьбою
И думаю: «К чему певцам
Алмазы, яхонты, топазы,
Порфирные пустые вазы,
Драгие куклы по углам?..»

Пушкин в лицее — законченный либерал, может быть, в гораздо большей степени, чем Пущин, отличавшийся в те годы умеренностью и благоразумием.

«Вольность», самое яркое выражение революционной мысли Пушкина, прежде, наперекор прямым указаниям самого поэта, датировалась 1819 г. Теперь «Вольность» печатается под 1817 г. Но если верить категорическому заявлению Пушкина, что он писал эту оду семнадцати лет, то приходится допустить, что он писал ее весной 1817 г., т. е. еще в лицее. Все содержание оды тесно связано с лицейским политическим мировоззрением поэта, и мы не только по драматургическим соображениям, но и с некоторым научным основанием имеем право причислять «Вольность» к его лицейским стихотворениям.

К лицейским временам относил пушкинскую оду Александр Тургенев. Происхождение ее он объяснял лицейской обстановкой — близким знакомством с закулисной жизнью дворца и влиянием царскосельских гусар. Он писал в 1819 г. князю Вяземскому: «Вообрази себе двенадцатилетнего юношу, который шесть лет живет в виду дворца и в соседстве с гусарами, и после обвиняй Пушкина за его оду на свободу».

Николай Тургенев (декабрист) впоследствии утверждал, что Пушкин написал свою оду в его квартире на Фонтанке, против инженерного замка. Однако показание это сделано по прошествии 50 лет, в 1867 г., восьмидесятилетним старцем, к тому же оно не опровергает предположения о лицейском происхождении оды, так как Пушкин, будучи лицеистом, ездил в Петербург на праздники в декабре 1816 г. и тогда уже мог быть у Тургенева.

Так или иначе, ода тесно связана с конституционными теориями лицейского профессора Куницына и лицейскими настроениями поэта.

„ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ“

М. БЛЕЙМАН

Как-то так вышло, что большинство произведений, посвященных Пушкину, популяризирует печальную адюльтерную историю взаимоотношений Наталии Николаевны то ли с Дантесом, то ли с императором Николаем Павловичем. Дальнейшее ясно: байронический Пушкин в прозе или еще, чего доброго, в стихах терзается муками ревности, а заодно и сообщает о своей ненависти к николаевскому режиму, гуляет по Царскому селу и парадным залам Зимнего в камер-юнкерском мундире и благополучно гибнет на дуэли. Фильм «Поэт и царь» послужил образцом для бесчисленных драм, о качестве замысла которых не хочется говорить, так этот замысел популяризации образа Пушкина-рогоносца сам по себе отвратителен и мало пристоен.

А вместе с тем биография Пушкина была наредкость интересна, драматична, и нужно было только не полениться поискать, поработать.

Когда перед И. С. Зильберштейном и мною стал вопрос о работе над посвященным Пушкину сценарием, то мы сразу же сошлись на брезгливости к мелодраматическим эффектам любовных похождений Дантеса. Нас интересовала не смерть Пушкина, а жизнь Пушкина. Мы ставили перед собой задачу не отделаться интригующим сюжетом от коренных проблем пушкинской биографии, а создать образ Пушкина.

Удалось ли это, судить, как говорится, не нам. Нужно сказать, что мы были совершенно лишены помощи. Дело идет не о помощи фабрики — это последнее дело. Как это ни странно, мы были лишены помощи историко-литературной. Несмотря на существование у нас отдельной, самостоятельной науки о Пушкине, несмотря как будто на абсолютную изученность всех фактов, связанных с Пушкиным, академическое пушкиноведение ничем не могло притти нам на помощь.

Во время работы над сценарием мы могли знакомиться с грудой сырых материалов. «Труды и дни» Лернера кропотливо восстановили перед нами каждый день пушкинской жизни, комментарии к стихам и письмам, с исчерпывающей точностью сообщили о послужном списке каждого из пушкинских корреспондентов, но в этой груде имен, дат и фактов не было одного — не было образа Пушкина. И поэтому, может быть, до сих пор не написана биография. Белые пятна этой биографии установлены, противоречия мемуаристов зафиксированы, но не найдены ходы исследования, не найдено точки зрения, не найдено ни одного объяснения.

Поэтому нам пришлось, работая над сценарием, обо многом догадываться самим, делать почти исследовательскую комментаторскую работу.

А эту работу мы производили на одной из наименее изученных пушкинских вещей—«Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года».

Первоначальный замысел сценария был шире. Мы хотели делать картину на тему о Пушкине и николаевской России, охватывая и период ссылки в Михайловское, и восстание 14 декабря, и годы московской и петербургской жизни, кончая путешествием в Арзрум.

Но работая над материалами, мы поняли, что небольшой по времени отрезок биографии, включая в себя все нюансы темы, охватывает в сконденсированном виде все этапы жизни молодого Пушкина. «Путешествие в Арзрум» показалось нам тем сгустком, тем драматическим узлом, в пределах которого можно решить тему.

Кроме того необычайно приятно было работать над эпизодом биографии Пушкина так, чтобы избежать досадных отсебятин... «Путешествие в Арзрум»—одновременно и экранизация пушкинской вещи, и вещь о Пушкине.

Выше я писал, что «Путешествие в Арзрум»—мало изученное произведение. Пришло время это объяснить.

Дело в том, что путевые заметки Пушкина были зашифрованы и полемичны. В них много иносказательного, много скрытых ударов по врагу. Как будто невинные путевые заметки были пощечиной, отказом, протестом.

Ключ к этому в самом тексте «Путешествия».

Пушкин отводил все решительно предложения воспеть арзрумский поход. А этого требовали. Требовало правительство, требовал Булгарин. Пушкин оборонялся. Он писал: «Искать вдохновений, где все казалось мне смешной и нелепой причудой... Приехать на войну с тем именно, чтобы воспевать будущие подвиги, было бы и слишком самолюбиво для стихотворца, и довольно неприлично для дворянина».

Это было ответом Булгарину, охаившему «Онегина», ответом Паскевичу, который требовал, чтобы Пушкин описывал его подвиги, которые он сам считал равными подвигам Бонапарта.

От него требовали по меньшей мере оды, а он написал «Путешествие». А в «Путешествии» нет ни слова о боях и победах, ни о «чудо-богатырях», ни о гениях-полководцах, хотя поход был и трудным, и интересным. «Путешествие» — бытовая вещь, заметки, а не реляция. В нем нет пафоса, нет восторга — только недосказанные впечатления.

И основная задача сценария — досказать, образно расшифровать ткань пушкинских заметок, раскрыть инициалы, за которыми часто скрыты небезынтересные люди.

Я пишу не историко-литературную статью и не сообщаю здесь ничего нового. Но мне приходится упоминать об известных фактах.

Пушкин писал: «Я не за тем ехал на Кавказ».

Зачем же он ехал?

Известно, что Пушкин неоднократно легально и нелегально пытался бежать за границу. Об этом пишет он сам, пишут мемуаристы. Есть предположение (оно принадлежит Ю. Н. Тынянову), что поездка в Арзрум тоже была попыткой бегства, попыткой, как и все остальные, обреченной

„ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗУМ“. Сценарий М. Блеймана и И. Зильберштейна. Режиссер М. Левин. Оператор Н. Ушаков. Ленфильм. На фото справа арт. Д. Журавлев в роли Пушкина

на неудачу, попыткой, почти вздорной, но все-таки возможной.

Вероятность этого предположения явствует из текста «Путешествия» (я не хочу цитировать эпизод «Вот и Арпачай»), и из писем тех лет, и, наконец, из показаний мемуаристов, подчеркивавших, что Пушкин вел себя странно, пренебрегая опасностями, как будто искал смерти и был одержим тайными мыслями.

Мы трактуем поездку к армии, как попытку бегства, может быть, не обдуманную заранее, может быть, не подготовленную, возникшую стихийно, под влиянием обстоятельств пребывания в армии.

В «Путешествии» за пламенным изложением перехода через пограничную реку следует грустная фраза: «Я все еще находился в России». Уйти не удавалось, уйти не удалось.

Так сформировалась у нас основная тема «Путешествия в Арзрум».

И отсюда возникновение побочных тем — темы Грибоедова и темы друзей декабристов.

Грибоедов—второй герой «Путешествия». Тема смерти преследует Пушкина. Она начинается со встречи с гробом, кончается приездом Дантеса.

Николаевский режим усыпает его путь смертями друзей: Бурцева, убитого в стычке, пропавшего без вести Чернышева, умершего от холеры Семичева. Смерть поколения 14 декабря — вот вторая тема сценария. Пушкин едет увидеться с друзьями, их отнимают у него одного за другим.

А на Кавказе были лицейские товарищи, друзья молодости. «Как вы изменились, друзья мои, как быстро проходит время!»

И мы неслучайно вывели друзей на первый план сценария.

Путешествие на Кавказ было последней попыткой Пушкина удержать «мечты вольности». После возвращения он внешне прекратил борьбу. Он избрал один из выходов, о которых писал: «Бежать, жениться!»

1829 год был переломным годом, последним годом открыто революционных настроений. И если учесть, что желание сделать Онегина декабристом или кончить роман гибелью его на Кавказе владело Пушкиным, если учесть, что декабризм и гибель на Кавказе были почти синонимами для него, наличие в сценарии образов Бурцева, Раевского и др. органично. Ведь Пушкин ехал для встречи с ними.

Текст «Путешествия» приходилось расшифровывать и досказывать. Два примера.

Пушкин пишет о встрече своей с Б., который предложил путешествовать вместе. Но Пушкин предпочел тяжелой дорожной коляске поездку верхом.

Этот как будто неважный факт однако чрезвычайно значителен. Дело в том, что Б. — это Бутурлин, адъютант военного министра Чернышева, который вез Паскевичу приказы о тайном надзоре за Пушкиным и требования строгостей по отношению к декабристам.

Пушкин отказался ехать со шпионом и палачом. Бутурлин занимает немалое место в сценарии.

Другой пример. В Тифлисе Пушкину был устроен обед, о котором он не пишет ни слова. Обед описан в мемуарах Савастьянова. Слезливый мемуарист с удовольствием описывает сцену венчания Пушкина цветами. Этот эпизод входит в сценарий, но в переосмысленном виде. Он работает на ту же тему. Николаевская Россия не возвеличивает поэта — она его бьет, бьет режимом, амикошонством.

Я мог бы привести много таких примеров.

Многое пришлось досказывать, в частности встречи Пушкина с грузинским обществом. Он был в Цинондалах у Чавчавадзе, но не написал об этом ни слова. Не мог написать. Через два года было восстание, в котором принимали участие люди, с которыми он виделся в Цинондалах. Об этом он не мог написать.

Многое пришлось перенести. Работая над художественной вещью, мы не могли быть скрупулезно точны в хронологии. Так, Семичев, умерший от холеры, умирает у нас от чумы, так, арест Раевского, который произошел после пушкинского отъезда, мы сделали в его присутствии и т. д.

Но по возможности мы старались быть точными. Может быть, единственная крупная погрешность против истины, которую мы допустили, — это то, что Гурцев у нас не исторический Бурцев, а сборный образ, совмещающий биографии генерала Бурцева и разжалованного в солдаты М. П. Пущина.

Таковы были примерно принципы работы над сценарием.

Одна из существеннейших вещей, которую нам хотелось донести, — это стилистика Пушкина.

Мы писали скромную вещь. В ней не должно быть лосин, киверов и пышности николаевской эпохи.

Это не придворная картина.

Это сценарий о буднях пушкинской биографии, сценарий без «романтических затей».

«Путешествие в Арзрум» писал Пушкин — зрелый Пушкин-реалист.

И мне кажется, что вещь не терпит романтики.

Какова она будет в постановке, — трудно судить.

ПУШКИН НА ЭКРАНЕ

Н. ЕФИМОВ

Вопрос об экранизации пушкинских произведений в связи с пушкинским юбилеем, который празднует вся страна, приобретает исключительное значение. На протяжении столетия вокруг имени, личности и творчества Пушкина ведется сложный спор классов. Перекинувшись в сферу киноискусства, этот спор принимает особенно острые формы, поскольку конечной его целью является убеждение и завоевание многомиллионной аудитории.

Первые пушкинские фильмы были поставлены в России в условиях художественной беспринципности и технической отсталости дореволюционного кино. Сводились они к набору неприхотливых киноиллюстраций. И, несмотря на громкую вывеску «популяризации Пушкина средствами кинематографа», обращение с пушкинским текстом было в высшей степени легкомысленным. Постановщики в своем невежестве довольствовались вольным пересказом пушкинских сюжетов. Немногочисленны были картины, кадры которых чередовались с титрами-цитатами из произведений Пушкина. Незначительность метража ограничивала возможности экранизаторов, и в картину втискивалось лишь некоторое количество эпизодов из первоисточника. Так, в постановке фильма «Мазепа», относящейся к 1909 г., фигурировали только те, заимствованные из «Полтавы» сцены, которые воспроизводили любовную историю Мазепы и Марии.

За первый период развития русского дореволюционного кино была реализована основная масса пушкинских фильмов. Свыше чем в 50 картинах искажались, кромсались и фальсифицировались лучшие произведения Пушкина. О Пушкине пытались создать ложное представление как о беспринципном художнике, верноподданном, христианине. С развитием кинематографии метод фальсификации Пушкина несколько изменился, принял более сложные и тонкие формы. В пушкинских фильмах периода 1914—1917 гг. были тщательно воспроизведены пушкинские ситуации, найдено портретное сходство с персонажами пушкинских произведений, что должно было создавать иллюзию максимального приближения к первоисточнику. Однако механическое перенесение пушкинских ситуаций на экран еще не могло передать внутреннюю сущность самого пушкинского творчества. Бессильны были буржуазные художники правдиво передать искусство Пушкина. Бессильны уже потому, что в творчестве Пушкина есть противоречия, что Пушкин, как автор «Полтавы», и Пушкин, как автор «Медного всадника», — явления, далеко не однородные. Не однороден и стиль Пушкина, проделавший значительную эволюцию. Вот почему экранизация, скажем, «Кавказского пленника» требует иного подхода, чем экранизация «Бориса Годунова» или «Капитанской дочки». На деле же пушкинский стиль, как на романтическом, так и на реалистическом его этапах, передан был в дореволюционных фильмах средствами примитивного, бесцветного натурализма.

Создавая иллюзию вдумчивого подхода к пушкинскому наследству, дореволюционные кинематографисты и на этот раз всячески искажали, коверкали внутреннюю его сущность. Заключенное во многих произведениях Пушкина критическое отношение к окружающему его обществу, государственному строю, дошедшее до нас в некоторых случаях в зашифрованном виде, сознательно игнорировалось в дореволюционных фильмах. Та классовая борьба, которая велась вокруг Пушкина в русской буржуазной культуре, в искусстве предреволюционного периода, всячески затушевывалась и замазывалась. Буржуазные художники не хотели вскрывать объективную историческую действительность через пушкинские образы. Отсюда рождалась другая, важная для нас слабость буржуазного пушкинского фильма — мизерность его познавательной значимости. Достаточно в кратких чертах ознакомиться с картиной «Дубровский», поставленной уже в послереволюционную пору, с участием актеров-эмигрантов, чтобы понять, как искажали Пушкина под флагом объективной беспристрастности и как искажали при этом действительность. В пушкинской повести «Дубровский» исторические конфликты поданы в зашифрованном виде. Сознательно или бессознательно приемы романтического авантюрного жанра скрывают очевидные мотивы крестьянской революции. Под схемой традиционного разбойничьего романа спрятана значительная для самого автора тема. Эта тема — участие дворянина в народном восстании — представлена как похождения благородного, неустрашимого атамана разбойников. И хотя вещь сама по себе очень реалистична и достаточно внимательно к ней подойти, чтобы обнаружить типичность характеров и типичность ситуаций, покров романтики маскирует рискованный выбор темы. Этой романтикой буржуазные экранизаторы не преминули воспользоваться. Владимир Дубровский представлен был как романтическая фигура: в плаще, широкополой шляпе, полумаске и огромных разбойничьих сапогах. У Дубровского томный взгляд, плавные движения и жесты, привычка прощать врагам своим. Кротость Дубровского импонирует его дворовым. Крестьяне раболепно следуют за своим господином и мстят за личные его невзгоды жестокому Троекурову. Постановщики «Дубровского» сознательно пошли на изображение «примерных» мужичков, считающих обиду барина личной своей обидой. В фильме вытравлена художественная и историческая правда, заключенная в повести, вытравлена ее социальная направленность. Все сведено к неудачной биографии мечта-

теля Дубровского, который теряет в финале любимую женщину и после речи к обогащенным им разбойникам умирает. Основные положения повести, правда, воспроизведены в фильме, но кадры и образы людей отмечены чуждой Пушкину печатью безличного натурализма. Проблема пушкинского фильма в «Дубровском», таким образом, не была разрешена, хотя картина с точки зрения технических возможностей стоит уже на высшей ступени развития буржуазного русского кино.

Тем не менее нам известна попытка выйти из границ натуралистической трактовки Пушкина в русском кино. Это «Пиковая дама» Я. Протазанова, относящаяся к 1916 г.

Для русского искусства последних предреволюционных лет выбор «Пиковой дамы» как объекта экранизации был далеко не случаен. Он объясняется неудержимым декадансом русской буржуазной культуры, вступившей в полосу кризиса. Война и кризис толкали искусство на путь мистической тематики. Кинематограф показывал мертвецов, страшных маниаков, видения гиньоля. Не удивительно, что из всего пушкинского наследства внимание предпринимателя Ермольева привлекла именно «Пиковая дама» и притом не повесть, но опера Чайковского. Очевидно, мистическая направленность оперы не могла не наложить отпечатка на постановку «Пиковой дамы» в кино, и не зря рецензент «Проэктора» (журнала, принадлежавшего Ермольеву) говорил о «ж у т к о й фантастике повести Пушкина».

Именно декаданс русского дореволюционного искусства, в данном случае кинематографа, обуславливал трактовку «Пиковой дамы», как истории мистической, страшной и, конечно, относящейся к области и р р е а л ь н о г о. Решающее влияние на стиль фильма оказал не Пушкин, но, наряду с Чайковским, декаденство и русские символисты, занимавшие господствующее положение в сфере смежных искусств. Искусство изобразительное приобрело ведущую роль. В самом деле, в «Пиковой даме» Протазанова выступает на первый план работа художника. Кадры, сделанные в манере «Мира искусства», в частности Александра Бенуа, сменяются стопроцентными символистскими кадрами с фантастической игрой теней. Образ Германа приобретает черты зловещего демонизма; с помощью теней и силуэтов всячески подчеркивается его сходство с Наполеоном. В связи с этим образ Германа, в которого, по замыслу постановщика, очевидно, вселился демонический дух Наполеона, абсолютно теряет всякую социальную мотивировку, образ Германа-демона заслоняет образ бедного офицера, одержимого манией обогащения. В равной степени фильм никак не отражает эпохи. Эпоха николаевской реакции так же, как и французское общество конца XVIII века переданы не через взаимоотношения людей, не через характеристику персонажей, но через стилизаторскую отделку мебели, миниатюр, безделушек, костюмов и разрисованных обоев. И хотя разрисованные обои, не представляющие возможностей для игры светотени, отнюдь не являются благодарным объектом для кинематографической съемки, журнал «Проэктор», принадлежащий И. Ермольеву, благодарил И. Ермольева за чудесное зрелище и сообщал, что на просмотре «Пиковой дамы» рецензент журнала «весь отдался во власть сказочно-пленительных грез, воплощенных на экране»...

„КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА“. **Сценарист Б. Мартов. Режиссер Г. Либкен. Производство Г. Либкена. 1914 г.**

Таким образом, порывая с натуралистической трактовкой Пушкина в дореволюционном кино, Протазанов в картине «Пиковая дама» вместе с тем не смог найти стиль, адекватный стилю пушкинской прозы. Проблема пушкинского фильма, вопреки категорическим утверждениям петроградских и московских критиков того времени, не была разрешена. «Пиковая дама» предстала, как картина мистическая, упадочная, характерная для искусства умирающего класса. Стиль Пушкина не мог не вступить в конфликт со стилем декаданса. Фильм отталкивался поэтому от текста Модеста Чайковского больше, чем от текста повести, черпая в оперном либретто не только настроения, но и отдельные ситуации, в частности кульминационный для завязки драмы эпизод с графом Сен-Жермен.

Дальнейшая эволюция буржуазного пушкинского фильма протекает уже за пределами Советского союза. Показательна она все тем же стремлением аполитизировать Пушкина, представить его, как ревнителя чистого искусства. Вот почему западные экранизаторы вынуждены возвращаться к одним и тем же, наиболее удобным для них произведениям. Так, дважды на Западе был поставлен «Дубровский» для того, чтобы снизить его до уровня разбойничьего романа, с которым связан жанр американского авантюрного фильма. В абсурдной постановке Кларенса Броуна (1925 г.), носившей название «Орел», образы и ситуации «Дубровского», равно как и пушкинское отношение к исторической действительности, были возмутительно искажены. И в этом опошленном, опустошенном «Дубровском», отмеченном полным равнодушием к творчеству Пушкина, имеются тенденции навязать ему реакционную, исторически неверную систему взглядов. Фильм сознательно выделяет рабскую преданность крепостных своему помещику Дубровскому. Имеется в фильме выразительный кадр: море крестьянских рук с надеждой и благоговением тянется к милостивому барину. Социальный мотив крестьянской революции, таким образом, сходит на-нет.

Другой пушкинской повестью, привлекающей внимание буржуазных кинематографистов, оказалась «Пиковая дама». После Протазанова ее так же экранизировали дважды, как страшную, мистическую историю, характерную для упадочного искусства империализма и лишь внешне напоминающую произведение Пушкина. Две буржуазные фирмы, одна из которых связана с белоэмигрантскими кругами, ухватились за поэму «Цыганы». Очевидно, в обоих вариантах поэма будет снижена до уровня дешевого романтического зрелища с пылкими страстями и кровавой местью; аналогичные произведения имеют бессменное хождение на зарубежных экранах. Так с помощью кинематографа, немого и звукового, современная буржуазия пытается приблизить Пушкина к искусству эпохи империализма. Эта борьба, в которой посильное участие принимают русские белоэмигранты, выходит за пределы кино. Отсюда ясно, какую величайшую ответственность несет советский художник, создающий советский пушкинский фильм.

„ДУБРОВСКИЙ“ **Сценарий К. Державина. Режиссер А. Ивановский. Оператор А. Сигаев. Ленфильм. 1936 г.**

Первый советский пушкинский фильм «Коллежский регистратор» еще несет в себе непреодоленный груз дореволюционных влияний. Факт этот вполне понятен. Выпущенный в октябре 1925 г. акционерным обществом «Межрабпом-Русь» фильм не мог не ориентироваться на опыт дореволюционных экранизаций классиков, поскольку в советском искусстве этого опыта еще не существовало. В 1925 г. революционная кинематография Эйзенштейна и Пудовкина находилась в состоянии поисков и экспериментов, художественные традиции же дореволюционного кино по инерции продолжали существовать в пределах советского фильма. Несомненно, впрочем, что «Коллежский регистратор», в постановке которого приняли участие мастера с дореволюционным стажем, обладал уже качествами, присущими революционному искусству. Историк кино мог бы с интересом проследить диалектическую смену форм внутри данного фильма, нас же интересует преимущественно «Коллежский регистратор», как первый опыт передачи Пушкина средствами советского кинематографа, как своеобразная лаборатория советского пушкинского фильма.

Какие же стороны фильма «Коллежский регистратор» смыкаются с дореволюционными постановками произведений Пушкина?

Уже самый выбор повести «Станционный смотритель» как объекта экранизации кажется нам далеко не случайным. Он свидетельствует о наличии либеральных тенденций в мировоззрении авторов фильма. В самом деле, «Станционный смотритель» вызывает скорее чувство жалости и сострадания, нежели чувство гнева. Если «Капитанская дочка» или «Дубровский» дают возможность развернуть на экране панораму обостренной классовой борьбы, картины крестьянского восстания и поджога помещичьих усадеб, «Станционный смотритель» уводит в сторону пассивного протеста. Авторы фильма, учитывая успех своей же сентиментальной экра-

низации «Поликушки» Льва Толстого, задались целью показать вновь образ маленького бесправного человека, окружить его атмосферой сострадания и сочувствия.

Русское кино уже имело знакомство со «Станционным смотрителем» Пушкина. И вот любопытно, что в дореволюционном варианте заглавную роль исполнял Павел Павлов, актер, по своему внешнему облику напоминающий народного артиста И. М. Москвина. Незначительный этот факт говорит на деле о несомненной связи, даже преемственности двух образов. Между тем трактовка образа станционного смотрителя Симеона Вырина играла решающую роль в «Коллежском регистраторе», фильме мелодраматического характера. Трактовка эта толкнула фильм по неправильному пути. Высокое мастерство народного артиста Москвина в роли смотрителя (мастерство, которым не было избаловано кинематографическое искусство того времени) не спасало образ от принципиального несоответствия образу пушкинской повести. Авторы фильма решили дать сентиментальную трактовку образа смотрителя, как жалкого, маленького человека, в частности и с помощью титров. Уже вступительный титр, эпиграф из Вяземского, мобилизован для этой цели, и сопоставление его с первыми кадрами фильма приобретает многозначительный смысл. Именно вслед за титром («Коллежский регистратор — почтовой станции диктатор») показывается сам «диктатор», добродушно-запуганный, вид которого сразу настраивает зрителя на сентиментальный лад. В дальнейшем известная часть надписей сознательно пересыпается эпитетами «бедный» или «бедная», чтобы усилить жалостливый тон картины. Правда, большинство этих надписей заимствовано из первоисточника, но преднамеренность отбора была очевидна. Все эти приемы из арсенала немого кино использовались для того, чтобы создать определенную атмосферу вокруг центрального образа. В трактовке Москвина смотритель фигурирует, как бесправный чиновник, униженный и оскорбленный, смешное, жалкое существо. Образ этот в гораздо большей степени кажется вышедшим из произведений Гоголя, чем из-под пера Пушкина. Несомненное влияние оказал на авторов фильма и Достоевский. Действительно, повышенно эмоциональный, переходящий в надрыв, в истерику, стиль картины свойственен писателям «натуральной школы» более, чем творчеству Пушкина. Достаточно вновь и вновь внимательно перечитать «Станционного смотрителя», чтобы убедиться, насколько герой повести далек от слезливого образа фильма. Пушкинский смотритель не лишен своеволия, — он с проезжими разговаривает довольно смело, даже дерзко. Если смотритель Москвина ребячлив и наивен, смотритель повести Пушкина обладает здравым смыслом. Его представления о судьбе деревенской девушки в царской столице основаны на житейском опыте. Очень характерно, что в повести Симеон Вырин не надеется на раскаяние легкомысленного гусара и тем более на целесообразность своего протеста («приятель его советовал ему жаловаться, но смотритель подумал, махнул рукой и решил отступиться»). Наличие этих черт в характере и мировоззрении пушкинского смотрителя гораздо сильнее оттеняет произвол и социальное неравенство Российской империи, нежели плач и отчаяние Симеона Вырина, так мастерски переданные Москвиным в драматических эпизодах фильма. Москвин неоднократно показывает гнев и ярость своего героя: он разрывает полученные от гусара ассигнации, он топчет их ногами, он проклинает соблазнителя, но все эти сцены отмечены состоянием болезненного аффекта с переходом в истерию. Гнев Симеона Вырина у Москвина никого испугать не может, кроме крестной матери Дуни, которая неспособна равнодушно смотреть на уничтожение крупных ассигнаций. У Пушкина смотритель умирает от беспробудного пьянства, т. е. от сознания собственного бессилия, в фильме—от разрыва сердца. Такая установка на слезливость, на мелодраматичность положений в корне расходится с установкой пушкинской повести.

В «Коллежском регистраторе», как и в дореволюционных экранизациях, тщательно воспроизведены основные пушкинские ситуации, но, как и в дореволюционных экранизациях, это обстоятельство не приближает фильма к подлиннику. Коренное внутреннее противоречие между повестью и реализацией ее средствами кинематографа продолжает существовать. Фильм дополнен большим количеством бытовых сценок и деталей. Уже первый кадр «Коллежского регистратора», в силу своего положения задающий тон всей вещи, обращает на себя наше внимание. Этот кадр — рукомойник — деталь. Начав со сцены утреннего умывания героя, авторы фильма показывают в дальнейшем чаепитие смотрителя и Дуни, хозяйственные заботы, игру с деревенской детворой. Из этих мелких бытовых сценок как раз и создается образ смотрителя, со всеми качествами чинуши, маленького человека. Показав во всех мелочах идиллический, замкнутый мирок Симеона Вырина, ограниченность его кругозора и желаний, авторы фильма впали в очевидную ошибку. Трагедия смотрителя оказалась основанной на гибели мещанского счастья, уюта, идиллического мирка. Все старания смотрителя найти пропавшую Дуню свелись к мечте о возвращении личного счастья.

В фильм внесены дополнения также и социального порядка. Они относятся преимущественно к показу легкомысленной и бесполезной жизни кутил гусар. В этой попытке раздуть обличительные свойства фильма заложено то новое, что отличает фильм «Коллежский регистратор» от дореволюционного его предшественника. Но и здесь упор делается на воссоздание бытовых мелочей, деталей. Подобная трактовка„ Станционного смотрителя“ не позволила Желябужскому и Москвину отразить историческую действительность во всей ее сложности. Характеристика эпохи, как эпохи грубого произвола, сочетается в фильме с ограниченностью исторического кругозора — жизнь показана узко, в соответствии с малым миром смотрителя. И особенно важно, что отражение исторической действительности идет в картине чаще всего не через пушкинские образы, а помимо них. В самом деле, большинство сцен фильма, иллюстрирующих дворянский произвол в повести, отсутствует, в частности отсутствует и центральная драматическая сцена в трактире, где бессовестные повесы превращают беспомощного старика в размалеванного шута, фигляра.

Основной недостаток «Коллежского регистратора», как фильма пушкинского, заключается, таким образом, в установке на крайний психологизм, слезливость, в подмене образов Пушкина образами героев произведений «натуральной школы».

Если в «Коллежском регистраторе» не наблюдаются противоречия стилевого порядка, то второй советский пушкинский фильм полон внутренних противоречий. Мы имеем в виду постановку В. Гардина «Поэт и царь», снискавшую себе печальную известность по причине неумеренной сво-

ей помпезности, хотя уязвимые ее места находились в совершенно ином направлении. Необходимо отметить, что по замыслу «Поэт и царь» полярен «Коллежскому регистратору» — социальные моменты в образе и судьбе Пушкина несомненно превалировали над личными. Секретные материалы, скрытые в царских архивах и опубликованные после Октябрьской революции, должны были найти свое отражение в этом историческом фильме и по-новому осветить причины дуэли и смерти Пушкина. Фильм в какой-то мере полемизировал с дореволюционной картиной «Жизнь Пушкина», в которой трагический конец поэта рассматривался как следствие обыкновенной любовной интриги, где Пушкин показывался как несчастный ревнивец.

Фильм «Поэт и царь» встретил единодушный категорический отпор со стороны прессы и общественности. До сих пор эта постановка расценивается, как ложный шаг советской кинематографии. Установилась привычка искать порочные качества данного фильма в безвкусной его помпезности, в эстетском любовании петергофскими фонтанами. Рецензенты и фельетонисты того времени изощрялись в остроумии по адресу фонтанов, в которых якобы «утонул поэт». На самом деле если режиссер и проявил известную склонность к дешевым эффектам, то есть пошел навстречу обывательским стремлениям и вкусам, то главная его ошибка заключалась все же не в этом. Она определялась предвзятой трактовкой образа и характера Пушкина, схематическим, односторонним освещением исторической действительности. Нам хорошо известны противоречия в сознании Пушкина, но они не умаляют величия Пушкина, крупнейшего человека своего времени. В фильме «Поэт и царь» мы видим другого Пушкина, точнее, тенденциозный вымысел режиссера (он же драматург), не решившегося показать разносторонний образ поэта. Образ Пушкина в исполнении Евгения Червякова отличается сознательным выпячиванием и доведением до гиперболических размеров оппозиционных, даже антимонархических черт его сознания. В образе Пушкина примат социального начала над личным осуществляется на основе подавления начала личного, что по существу уводит образ в сторону от реализма. На протяжении восьми частей Пушкин демонстрирует свою необузданную оппозиционность и неоднократно дерзит в лицо «коронованному петуху» в присутствии многочисленных придворных. Нам понятно стремление исполнителя роли Пушкина — Червякова — выделить ту неуживчивость, ту желчную раздражительность, которые, по отзывам современников, отличали Пушкина в последние годы его жизни. Эти качества Червяков мотивирует исключительно ощущением царского произвола, ненавистью к обществу и царю. Такой момент в характеристике Пушкина мог иметь место, но даже в этом случае поведение Пушкина-Червякова остается преувеличенно вызывающим. В фильме Пушкин — революционер и фанатик: он интересуется только запрещенной литературой, пишет только вольнодумные стихи, читая их вслух в Петергофе в присутствии исключительно придворной аудитории. Любопытно, что этот рискованный поэтический репертуар, равно как и само поведение дерзкого поэта вызывают беспрекословный восторг слушателей. Общество, находящееся в непосредственном соседстве с Николаем, бесстрашно рукоплещет поэту, и Николай остается в одиночестве. В фильме показываются отдельные представители этого общества. Таков Гоголь, благоговейно приемлющий непримиримость крамольной поэзии. Здесь же присутствует Крылов, которого Пушкин, как почтительный сын, целует перед декламацией и который, наверное, пришел бы от нее в ужас. Показан и Жуковский, которому мы обязаны уничтожением «кощунственной» пушкинской музы, ноэлей, сатир, эпиграмм, направленных против деспотизма. Показан Жуковский в фильме не без сочувствия. В такой обстановке общественной солидарности и содружества литераторов, независимо от их воззрений и взглядов, Пушкин выглядит главой обширной оппозиции.

Историческая действительность шла вразрез с односторонним ее показом в фильме «Поэт и царь». Авторы упрощенно изобразили придворную жизнь Пушкина. Большая часть исторических фактов искажена для того, чтобы истолковать трагедию поэта, как результат грубой и незамысловатой интриги. Сам «коронованный петух» стоит во главе этой интриги. Это должно, очевидно, «заострить» социальную направленность вещи. Поведение Николая, впрочем, носит в фильме оборонительный характер. Царь обовлен постоянными дерзостями поэта. Сложная, тонкая политика, которую вело царское правительство, чтобы обезоружить опасного поэта, в фильме не показана. Вместо того чрезвычайно неуклюже и наивно показано, как Николай обнимается с Натальей Пушкиной. Барон Геккерен занимает место Долгорукого в качестве автора оскорбительных писем, Дантес становится распространителем их, Идалия Полетика — сообщницей и любовницей ловеласа. Все это сделано для того, чтобы оправдать впечатляющий кинематографический кадр в сцене дуэли, где место целящегося Дантеса символически заменяет Николай.

В своей работе над фильмом о Пушкине авторы отталкивались не столько от глубокого изучения исторического материала, сколько от установленных канонов кинематографического искусства, притом искусства буржуазного. Вот почему драматургическая схема фильма «Поэт и царь» полна мелодраматических положений. В фильме утрированному образу Пушкина противопоставлены образы Николая и Дантеса, наделенные традиционными качествами мелодраматических злодеев. Так как положение неимущих классов, в частности русского крестьянства, в фильме не показано, равно как не показан и упадок мелкопоместного дворянства, гневные выпады Пушкина воспринимаются лишь как обличение придворного разврата. Положение это подтверждается наличием характерного для буржуазных картин кадра, где с помощью силуэтов за стеклянной дверью показывают, что царь прелюбодействует с женою Пушкина. Моральная развращенность и низкое умственное развитие придворных явствуют из символической сцены на маскараде, где Пушкин дается в окружении ослов и мерзостных чудовищ. Вместе с тем сторону Пушкина принимают безупречные высоконравственные деятели искусства и культуры, абсолютно нивелированные в картине. Основной мотивировкой фильма становится, таким образом, пресловутая борьба добра и зла, просвещения и невежества. Социальная направленность не спасает фильма от идеалистической по существу установки.

Ошибки авторов «Коллежского регистратора», пассивно воспроизводивших пушкинские ситуации, но не передавших внутренней сущности пушкинского творчества, не могли не вызвать соответствующей реакции в советском кино. Новый пушкинский фильм явился как антитеза «Коллежского регистратора». В течение трех

лет метод экранизации классического наследия был продискутирован в кинематографической и литературоведческой среде, чтобы предстать в форме новой, законченной концепции. Формалисты немало поработали над разрешением данного вопроса. Вытесняемая из пределов советского литературоведения, эта группа пыталась утвердиться в искусстве кино, искусстве, якобы особом, имеющем автономные законы и права, в частности права на массовое искажение классиков. Шкловский писал:

«Кино — великий исказитель...»

«Мы должны в кино, которое обладает огромной силой внушения, создавать вещи, параллельные произведениям классиков. Мы должны заново поставить «Капитанскую дочку», «Войну и мир» (В. Шкловский. «Как ставить классиков». «Советский экран», № 33, 1927 г.).

Сторонники формального метода упирали на познавательную значимость экранизаций классиков, на обязательность отражения на экране исторических процессов. Несомненно, что мировоззрение Пушкина играло известную роль в ограничении объективного познания исторической действительности и этот факт казался решающим для проблемы советского пушкинского фильма. Диалектика противоречий между мировоззрением и методом Пушкина, равно как и возможности этого метода в повестке дня дискуссии не стояли. Результатом дискуссии явилась программа массового исправления классиков, кампания против ложности сообщаемых ими фактов. Шкловский писал:

> «Но с Толстым, Пушкиным, Лермонтовым и Достоевским нужно бороться по линии изменения сведений, которые они сообщают. «Капитанская дочка», «Герой нашего времени», «Бесы» — все это запас неправильных фактов...»

Практическим воплощением концепции Шкловского оказалась «Капитанская дочка».

«Капитанская дочка» появилась на экранах как своеобразная антитеза «Коллежского регистратора». Фильм пытался познать и отразить историческую действительность вопреки пушкинским образам. Коренной ломке подвергались основные ситуации первоисточника. Если у Пушкина повествование велось от лица дворянина, гвардии-сержанта Гринева, в фильме место героя занимал вольнодумец Шванвич — Швабрин. Вследствие этого ставился под сомнение весь набор исторических и частных фактов, сообщаемый Гриневым в его записках. Гринев выступает как мелкий хвастунишка, враль и в какой-то мере информатор дворянской исторической науки. Основные мотивировки повести совершают резкий поворот, чтобы дать возможность авторам фильма реабилитировать Швабрина, сотрудника Пугачева. Изменяются характеристики и второстепенных персонажей.

Таким образом, мы имеем дело с фильмом «Капитанская дочка», созданным, согласно выражению Шкловского, параллельно «Капитанской дочке» Пушкина. Фильм, в котором Шкловский фигурирует как драматург, полемизирует с повестью. Пушкинские образы вытеснены образами, сочиненными заново автором сценария. Умозрительность произведенной переделки ощущается в характеристике центральных фигур — Гринева и Маши Мироновой, которые теряют реалистические очертания пушкинских образов и превращаются в абстрактные представления о героях дворянской литературы. Снижение героев дворянской литературы как особая задача фильма заставляет Шкловского применить ироническое к ним отношение. Если в повести Пушкина Гринев является автором любовных вирш и читает их Швабрину, в фильме он бесстыдно их ворует у последнего. В происшедшем по этому случаю столкновении Гринев не держит себя молодцом, как это описано у Пушкина, но позорно обращается в бегство перед невинной тростью противника. Оттенив ничтожество и трусость Гринева, Шкловский окончательно его компрометирует и доводит до пределов абстракции, заставив с хладнокровным бесстыдством плясать менуэт над еще не остывшим трупом Савельича.

Образ Швабрина приобретает в фильме романтический оттенок. Швабрин одинок в Белогорской крепости. Его единственным другом является верная собака, которая в финальных частях оплакивает гибель хозяина. В крепости Швабрин держит себя запросто, демократично, ходит в армяке, лепит снежную бабу для детворы, пытается просвещать Машу, читая книги французских материалистов. Для Маши Швабрин остается загадкой, женихом по необходимости. По ее словам, он говорит всегда «непонятное и неприятное». Несомненно, что в этом наиболее интересном образе фильма, построенном на биографиях дворян, примкнувших к пугачевскому движению, наличествует известная типичность. Но вместе с тем этот образ не имеет никаких точек соприкосновения с пушкинским образом Швабрина.

В наши задачи не входит анализ той деформации, которой подвергнул Шкловский развенчанные пушкинские образы. Нам достаточно найти те принципы, которые определяли эту деформацию. Принципы эти носят прежде всего вульгарно-социологический характер. По этому принципу, например, крепостной Савельич сразу попадает в число главнейших сподвижников Пугачева. И хотя в повести Пушкина образ Савельича с его холопской психикой правдиво отражает отрицательные стороны крепостничества, показывает, как крепостничество убивает чувство человеческого достоинства, Шкловский сделал его тенденциозным носителем идеи крестьянской революции на основании справки о социальном происхождении.

Деформируя образы повести, авторы фильма руководствовались стремлением отразить историческую действительность в большей мере, чем это сделано в повести «Капитанская дочка» Тот факт, что историческая действительность должна отражаться с помощью пушкинских образов, что в этом, собственно говоря, смысл и значение экранизации Пушкина, авторы фильма игнорируют по известным нам причинам. Фильм, минуя ситуации и образы первоисточника, пытается вскрыть причины возникновения и разгрома пугачевского движения. И вот режиссер Тарич показывает, как русское дворянство колонизирует земли башкир и строит степные крепости, которые помимо своего прямого назначения несут обязанности торговых центров. Так появляется в одном эпизоде фильма характерная фигура энергичной комендантши Василисы Егоровны, которая в очень малой степени напоминает соответствующий персонаж из повести и введена для экономической характеристики эпохи. Показывают в фильме и техническую отсталость русского войска, тактические промахи военноначальников, недостатки огнестрельного оружия, как будто они помогли Пугачеву захватить в короткий срок ряд степных крепостей. С большей ясностью показан в фильме интернациональный характер движения, участие в нем башкир и калмыков. Таким образом историческая часть фильма создана совсем заново.

«Коллежский регистратор» — монодраматичен, «Капитанская дочка» — эпична; «Коллежский регистратро» показывает крушение мирка маленького чиновника, «Капитанская дочка» — судьбы классов, столкновение классов, в обстановке которых личные желания Гринева и Маши должны казаться жалкими; «Коллежский регистратор» построен на психологических переживаниях, «Капитанская дочка» — рационалистична.

Еще одна черта стиля «Капитанской дочки» отдаляет фильм от первоисточника. Эта черта — ирония. В реалистическом искусстве ирония нередко играет значительную роль, но для Пушкина момент иронического отношения к собственному герою отнюдь не характерен. Между тем в фильме иронически трактуются персонажи дворянской литературы — Маша и Гринев, иронически освещены любовные сцены. Ирония снижает внешнее великолепие гарнизона, который, маршируя, распугивает кур под песенку, приведенную Пушкиным, но в фильме поданную без концовки:

Мы в фортеции живем,
Хлеб едим и воду пьем...

Лишив песенку дальнейших воинственных строф, авторы фильма придали ей неожиданный оборот, благодаря чему получилось, что солдаты сидят на голодном пайке.

Метод экранизации классиков, примененный Шкловским и Таричем, сводится, таким образом, к противопоставлению двух линий — искусства и объективной действительности. Экранизаторы стремились снизить, скомпрометировать героев дворянской литературы — Гринева и Машу, они полемизировали с этой литературой так, как будто она эволюционировала в силу своих автономных, не зависящих от жизни законов. Игнорируя реализм Пушкина, настаивая на фальсификации Пушкиным исторической действительности, авторы фильма создали свою, новую, пародийную по отношению к Пушкину «Капитанскую дочку». И вот эта новая «Капитанская дочка», которая оперировала не явлениями живой действительности, но явлениями искусства, была антиреалистична, несмотря на правдивый образ Пугачева. Она была схематична, потому что подменяла трактатом о соли и экономическими экскурсами живое представление об исторических процессах. Она была принята советским зрителем как явление, органически ему чуждое. Она была неудачным порочным опытом в лаборатории советского пушкинского фильма.

Все предшествующее является лишь слабым отражением будущего пушкинского фильма, фильма, к которому мы должны приблизиться. Вот почему лишь к стадии лабораторных изысканий относится и первый звуковой фильм на пушкинские мотивы — «Дубровский». Фильм этот реализован в благоприятных условиях: ему предшествовала плодотворная дискуссия о методах экранизации классиков литературы, ему предшествовали и фильмы на мотивы Щедрина, Островского, Мопассана, Достоевского. Вот почему «Дубровский» может без особого труда разрешить в абстрактном плане проблему экранизации классиков в о о б щ е, но он еще бессилен разрешить задачи советского п у ш к и н с к о г о фильма.

В повести «Дубровский» историческая действительность представлена в зашифрованном виде, что усложняет проблему экранизации. В качестве шифра — сознательного или бессознательного — выступают приемы традиционного разбойничьего романа. Буржуазные кинематографисты, как правило, оставляли шифр в неприкосновенном виде, тем более что традиции разбойничьего романа сохранились в западных авантюрных фильмах. Поэтому и в белоэмигрантском варианте «Дубровского», равно как и в американском, герою фильма придавали романтическую внешность. Следы такой трактовки заметны и в постановке Ивановского, и не только в утрированных фигурах разбойничьего лагеря, но и в целом ряде сцен.

Расшифровка «Дубровского», освобождение его от романтических покровов, дает возможность найти ключ к реалистическому отражению исторических процессов. Мотив холопской преданности и мотив обогащения, которые в западных вариантах толкали крепостных Дубровского на разбойничью тропу, не без основания заменены в фильме Ивановского мотивом крестьянской революции. Пушкин неоднократно возвращался к этому мотиву, пытался получить доступ к пугачевским архивам, интересовался судьбой Степана Разина. Интерес Пушкина кажется нам в данном случае интересом личного порядка. Будущность дворянства во многом зависела от размаха и развития крестьянского движения, и естественно, что Пушкин пристально изучал данный вопрос.

Для нас особенно важно, что Пушкин интересовался судьбами дворян, примкнувших к крестьянскому движению. Прототипами образа Гринева послужили исторические лица, биографии которых были доставлены Пушкину. В образе Владимира Дубровского, не только примкнувшего к крестьянскому восстанию, но и пытавшегося возглавить его, налицо чрезвычайно острая постановка волновавшего Пушкина вопроса. Большая часть противоречий, свойственных мировоззрению Пушкина, нашла свое отражение в образе Дубровского.

Образ Владимира Дубровского занимает в фильме господствующее положение. По существу мы вновь имеем дело с монодраматическим фильмом. На экране мы видим сложный образ человека, намерения которого слишком часто расходятся с поступками. Моментами Дубровский проявляет безрассудную смелость: сжигает кистеневскую усадьбу, организует вооруженное выступление против закона, ведет опасную игру в обличии гувернера Деформа. Наконец в неприятном обществе троекуровского медведя он также сохраняет присутствие духа. Наряду с этим мы видим Дубровского в состоянии сильнейшей нерешительности, внутренних колебаний. У Дубровского есть немало случаев застрелить Троекурова. В фильме даже показано, как после встречи с медведем он, не колеблясь, наводит на своего личного врага пистолет. Однако только смерть Дубровского влечет за собой расправу над Троекуровым. Такой разлад между намерениями и осуществлением их объясняется не только тем, что Владимир Дубровский любит Машу, но и тем, что Владимир Дубровский не имеет ясной программы действий, как не имела ее зачастую либеральная дворянская молодежь, входящая в тайные кружки накануне восстания декабристов. В первоначальном варианте сценария Дубровский показывался в окружении таких «взрослых шалунов», которые совмещали картежную игру с бокалами клико и пением свободолюбивых песен. В самом фильме первое появление Дубровского не менее показательно. Дубровский — гуляка, гвардеец. Он орет на денщика, как это и подобает гвардейцу. И вот мы видим, что денщик совсем не боится грозного барина, что он находится с ним в отличных отношениях. Такой демократизм Владимира Дубровского проявляется и в дальнейшем, во взаимоотношениях с кистеневскими дворовыми. Самодур-

ство Троекурова и трагическая смерть отца ставят его перед сложной дилеммой. Но уже решившись на поджог усадьбы, он продолжает надеяться на царскую справедливость. («Государь милостив, я буду просить его— он нас не обидит — мы все его дети,— а как ему за вас будет заступиться, если вы станете бунтовать и разбойничать...»)

Импульсом к выступлению Дубровского служат, собственно говоря, мятежные настроения крестьянства. У крестьян свои, чисто классовые мотивы ненависти к Троекурову. Возглавив движение, Дубровский поэтому становится его тормозом. Личное и социальное вступает в обостренный конфликт, который разрешается только смертью Дубровского. Неоднократно Дубровский останавливает революционный порыв своего отряда, для которого Троекуров является не объектом личной мести, но живым олицетворением помещичьего произвола. И когда герой умирает в горьком одиночестве, никто из товарищей не оплакивает его. Дворянина и офицера, неуместного участника крестьянского восстания, провожают к месту успокоения только старая нянька, денщик, боевой конь да безвестный старик-дворовый, верный холоп, человеческое достоинство которого уже уничтожено крепостным правом.

К сожалению, и на этот раз мы имеем дело не столь с подлинным пушкинским фильмом, сколько попыткой переосмысления материала пушкинской повести. Постановка Ивановского разрешает еще проблему советского пушкинского фильма. Правда, нетрудно подметить в «Дубровском» знаменательную попытку сохранить основные положения первоисточника и отразить историческую действительность именно через эти положения, именно через пушкинские образы. При переносе на экран повесть, конечно, была заменена под давлением узаконенного метража, объединены отдельные эпизоды, выброшены второстепенные реплики, даже образы, например, образ маленького Саши. Невольные и незначительные, эти изменения оказали однако отрицательное влияние на развитие образов фильма. Фильм начал терять очертания самостоятельного художественного произведения, превратился в набор иллюстраций, рассчитанных на зрителя подготовленного, хорошо знакомого с текстом. Так, например, во вступительных эпизодах фактически отсутствует мотивировка ссоры двух помещиков, которая у Пушкина играла огромную композиционную роль. В фильме все свелось к ненужному показу обидчивости старика Дубровского. Антагонизм между старинным дворянством, дворянством беднеющим, и новым барством, пришедшим ему на смену в результате дворцового переворота Екатерины II, из фильма выветрился. Столь незначительное внимание отведено этому мотиву, что можно подумать, что постановщик решил последовать правилу кистеневского кучера Антона и заявить, что не его дело разбирать барские ссоры. Между тем данная барская ссора имеет большое значение, принимая во внимание, что советский пушкинский фильм должен сохранять идейные воззрения поэта, не в идеологии самого фильма, конечно, но в идеологии и судьбах отдельных персонажей.

В самом деле, в образах обоих Дубровских, как отца, так и сына, совсем не трудно обнаружить черты мировоззрения самого Пушкина. Сознательное выдвижение этих моментов на первый план дает возможность сохранить в фильме следы пушкинского мировоззрения. Несомненно, что пушкинский фильм должен давать всестороннее представление о литературном первоисточнике, оставляя в неприкосновенности не только основные ситуации, но также и идейную часть. Вот почему сохранение в «Дубровском» узлового конфликта между Троекуровым и Дубровским-отцом имеет принципиальное значение. Оно усилило бы познавательную ценность картины. Впрочем, по сравнению с «Капитанской дочкой» здесь все же сделан большой шаг вперед.

Но и в «Дубровском» внимательный зритель легко обнаружит отсутствие самой атмосферы пушкинской повести, обнаружит и натурализм отдельных сцен. Поиски стиля, адекватного стилю пушкинскому, таким образом, не пришли еще к своему благополучному разрешению. К тому же если в фигуре самого героя наличествуют черты, сближающие его с героем повести, то все остальные персонажи, за исключением своеобразной фигуры князя Верейского, являются столь ненавистными для Пушкина носителями единственной, гипертрофированной черты характера. И никакое актерское мастерство не может помочь народному артисту Тарханову, если изображаемый им образ Спицина задуман только как носитель маски труса. В равной мере образ Троекурова остается т о л ь к о маской тенденциозно выпяченного деспотизма. Между тем текст повести позволяет найти в этой фигуре следы типизации. Троекуров не столько деспот, сколько самодур; его поведение может характеризовать не столько моральную испорченность человека; природную его жестокость, сколько сознание безграничного самовластия, помноженное на безграничное невежество. Самодурство Троекурова возникает как явление социальное, как следствие полной безнаказанности его поступков. Оно поощряется деяниями Шабашкина и присяжных, оно вырастает до гиперболических размеров. В фильме не учтены возможности развития столь содержательного образа. Напротив, чувствуется, что авторы экранизации подходили к нему без особого интереса. Чтобы предоставить некоторое количество лишних метров для характеристики главного героя и расшифровки образов «разбойников», из фильма удалены все основные мотивировки самодурства Троекурова. Поэтому зритель, лишенный возможности понять до конца сцену с медведем, ссору с Дубровским-отцом, захват Кистеневки и пр., равнодушно квалифицирует Троекурова просто как жестокого человека, окруженного омерзительными по внешнему виду чиновниками, тявкающими в сцене суда по-собачьи, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть родство этих субъектов с троекуровской псарней.

Советский пушкинский фильм в сущности несет в себе удвоенный запас познавательных заданий. С одной стороны, он должен давать представление об исторической действительности, с другой — о творчестве самого поэта и внутренней его сущности. В идеальном случае оба эти качества должны диалектически друг друга дополнять.

„ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ А. С. ПУШКИНА“

(Первый пушкинский биографический фильм)

ВЕН. ВИШНЕВСКИЙ

Года полтора назад при разборке материалов, поступивших в фильмотеку ВГИК, были обнаружены куски фильма «Жизнь и смерть А. С. Пушкина». Название это возбуждало, видимо, сомнение: на коробке чьей-то неуверенной рукой было приписано: «Поэт и царь». Попытки сотрудников фильмотеки найти какие-либо сведения об этом фильме не дали результатов. Только в «Репертуарном указателе», изданном в 1931 г., в разделе «политпросветфильмов» были обнаружены такие указания: «Пушкин», I часть, 350 метров, дореволюционного производства, выпуск 1923 г.». Когда этот фильм попал к автору этих строк на предмет экспертизы и консультации, оказалось, что это считавшийся утраченным подлинник любопытнейшего фильма, поставленного и выпущенного в августе 1910 г. московским отделением французского генерального о-ва «Гомон». Дальнейшие поиски и изучения материалов позволили почти полностью восстановить историю создания этого фильма, историю, весьма занятную и заслуживающую подробного изложения.

Прежде всего нам необходимо познакомиться с автором фильма. Постановщиком этой редкостной картины был умерший в 1915 г. «первый русский кинорежиссер» Василий Михайлович Гончаров, перешедший в то время с кинофабрики «Глория» к «Гомону».

У «Гомона» в то время в Москве ничего, кроме собственного французского проката и мелких хроникальных засъемок, не было. Гончаров все же сумел добиться своего и немедленно приступил к постановке целой серии картин. По свидетельству Ханжонкова, Гончаров не раз заявлял, что считает вполне нормальной нагрузкой для хорошего режиссера постановку фильмов «пачками», не менее десяти картин за лето. К «Гомону» Гончаров поступил по окончании съемочного сезона, в конце 1909 г., но не захотел отказаться от своей системы. Среди целого ряда картин самого разнообразного содержания и весьма различных по историческим эпохам («Наполеон в России», «Преступление и наказание», «Генерал Топтыгин», «Пасхальная картинка из жизни Алексея Михайловича» и др.) в начале 1910 г. была начата постановка фильма «Жизнь Пушкина».

Мы имеем мало сведений о том, где и как ставился первый пушкинский биографический фильм. Не удалось даже точно установить, какие актеры принимали участие в этой постановке. Единственным живым свидетелем и даже отчасти соавтором этой постановки является старейший русский оператор Альфонс Федорович Винклер, благополучно здравствующий и продолжающий работать в области советской оборонной кинематографии. Винклеру привелось быть оператором этой картины. По его воспоминаниям снимки производились на Воробьевых горах. Ставился фильм очень поспешно, как вообще все постановки того времени. Сохранился интересный документ, свидетельство очевидца постановки дореволюционного кинофельетониста В. Ф. Добровольского, писавшего под псевдонимом «Иеремия». В фельетоне «Как я перестал роптать на судьбу», напечатанном в январском номере журнала «Сине-фонс» за 1911 г., в несколько преувеличенных и юмористических тонах, но с интересными деталями и подробностями, почти протокольно—точно воспроизведены картины производственной жизни русской кинематографии 1910 г. Эти живые зарисовки из быта дореволюционной кинематографии настолько ярки и красочны, что мы воспроизведем ряд значительных выдержек из фельетонов.

«Съемка была в полном разгаре. Трещал ручкой съемочного аппарата оператор-фотограф. Кричал режиссер—старичок с каким-то неопрятным лицом. Кричали и суетились актеры... На сцене должен быть изображен совет в Филях. Декорация — изба с расклеенными по стенам картинками из японской войны. Я вслушался в общий хор голосов. Режиссер кричал: «Генералы должны сидеть вокруг

„ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ПУШКИНА“. Сценарист и режиссер В. Гончаров. Оператор А. Винклер. Производство московского отделения о-ва „Гомон“.

стола... Вот так... Потом все встанут, когда встанет Кутузов... Потом махнут рукой и головой... вот так...» Режиссер дернул несколько раз головой, как добрая породистая лошадь. «Понимаете?.. Потом Кутузов поднимает кверху глаза со слезой и палец правой руки... Вот так...»

Здесь нет никаких преувеличений. Действительно таким был «творческий метод» Гончарова. Это подтверждается свидетельством ряда старейших киноработников. Режиссер продолжал кричать: «Господа, по местам! Куда вас разнесло?.. Кутузов! Где Кутузов?.. Голенищев-Кутузов! Барашкин! Сюда! У меня отклеилась бака...» — «Чорт с вами, с вашей бакой... Повернитесь к аппарату в профиль...» Господин, что стоял сзади, протрусил рысцой к сцене. На его генеральском мундире болтались картонные звезды, и белый парик был завит мелким барашком. «А еще Кутузов... Бака отклеилась... Фитюля,— укоризненно бросил ему режиссер.—Все в круг... Оператор, можно... Торжественная минута!.. Кутузов, глаза со слезой... Ну! «Не отдадим Москвы...» Глаза же!.. Ну!» Режиссер злобно шипел: «Экий хам, а не Кутузов... Не может внушительно этак.... а еще просит деньги вперед. Дубье...»

«Мне показалось,— восклицает фельетонист, — что я попал в психиатрическую лечебницу. От ужаса хотелось кричать. Но вместо меня закричал режиссер: «Пушкин! Дантес! Готов грим? Сейчас дуэль... Живо...

Сперва сцена с Наполеоном. Наполеон готов? Марш все на вольный воздух». Актеры, увязая в снегу, добрались до парка, раскинутого за павильоном. Из парка вышли в поле. Воткнули в снег размалеванный пограничный столб. Нелепо мялись фигуры статистов. Тут были студенты, полупьяные физиономии хитрованцев — человек с тридцать всего. Совсем остатки «великой армии». Тут же на морозе напяливали на себя женские платья, треуголки, полушубки. Невдалеке кривился от мороза, теруши и бегал вприпрыжку «Наполеон» с одним из своих «приближенных». У бедняги «Наполеона» совсем посинели щеки и нос; он не знал, что ему оттирать [illegible] и недоумевающе хватался то за ухо, то за нос. Режиссер как-то по-солдатски вытягивался и кричал: «Готово?.. Армия, проходи... Лица пожалостливей... Где же Наполеон?... Куда тебя занесла нелегкая?.. К столбу... К столбу...»

«Наполеон» вытянул шею и как-то по-гусиному, боком стал подходить к «армии», точно боялся, не даст ли ему какая-нибудь из мрачных морд хитрованцев зуботычину. Хотел сложить руки на груди и сделать печально-мрачное лицо, но мороз помешал «художественному» замыслу. Он выжал из глаз «Наполеона» крупную слезу, рука его поднялась потереть ухо и сбила набекрень треуголку... «Армия» недоумевающе моргала глазами... Режиссер прямо бесновался: «Сделайте же лица... Как в истории... Многие плакали... Ну!.. Экое дерево... Наполеон, знай свое дело. Сани давай... Отъезжай... Ну!.. Готово...»

«Через минуту «Наполеон» кутался в полушубок. Режиссер хлопал его по плечу: «Я всегда говорил, что ты молодец... ей богу. Эта сцена, можно сказать, пальчики оближешь... Тут сама история». — «Сама история, — передразнил его актер.—А на кой ляд ты этой дуре отдал Наталью Гончарову?.. Не мог Лизе!.. Эх ты... Сама история...»

«В большой прогалине установили аппарат. Все сгрудились. Та же суета, неразбериха... Режиссер снова завопил: «Оператор, сюда!.. Пушкин, уезжай! Секунданты... Где же секунданты?...» Из толпы выделились три взлохмаченных фигуры. Озирались, как волки, застигнутые стаей гончих. Кто-то иронически заметил: «Хотя бы рыло умыли, а еще секунданты...»

«Сани с «Пушкиным» отъехали далеко и повернули обратно. «Дантес» встал в позу. «Пушкин» тоже. Подняли пистолеты. «Пушкин» нерешительно оглянулся на снежную землю. «Ну падай же!»— поощрил режиссер. «Упаду тогда. Чего зря валяться...» «Нет, падай сейчас... Чего морочишь голову?.. Балерина, что ли?.. Секунданты, бросьте сигарки. Ну, теперь начисто...»

«Сани снова отъехали и повернули обратно. «Не спеши, ребята, не спеши... Ради бога... Куда же ты, с...с...!» — закричал он на секунданта, который не знал, что делать. Тот от крика совсем растерялся. «Пушкин» посинел с откинутым пальто. «Скорей,— хрипел он, — скорей... Секунданты, не стой в куче... Дантес, поднимай руку! Пушкин!.. Ну... Пли!.. Падай... Ну же, падай!..»

«Пушкин» сперва обернулся, потом нелепо бухнул на землю. Подбежали секунданты. Один тут же фыркнул на другого: «Чего на ноги левешь, чорт!.. Стреляй, стреляй!» «Пушкин» слишком рано нажал курок и выстрелил куда-то в небо. Потом сел, уставился на «Дантеса» и стал целиться. «Подхватывай на руки... Живо... На сани... Куда головой вертишь»,— ревел режиссер. «Пушкина» облапили секунданты и увезли. Аппарат перестал трещать».

Так делались фильмы 27 лет назад. Фильм «Жизнь Пушкина» сохранился в отрывках - фрагментах, но если сравнивать эти отрывки с либретто, то окажется, что утрачена небольшая часть фильма. Приводим это либретто полностью.

«Поэзия Пушкина — это его жизнь. Перед нами и развертываются главные моменты жизни поэта. Детство. Пушкин, воспитание которого велось «на французский манер», слушает сказки няни Арины Родионовны. Учится у старухи русской речи, учится любить родину. Нянины сказки воскрешают перед ним чудный мир грез (эти сцены и вообще все начало фильма не сохранились). Пушкин в лицее. Талант пробуждается. Пушкин часто погружается в творчество. Даже среди игр и забав его посещают минуты вдохновения. Публичный экзамен. Сам Державин растроган, прослушав стихотворение Пушкина. Он подходит, чтобы обнять молодого поэта, но Пушкин, сконфузившись, убегает из экзаменационного зала. Пушкин на широкой дороге. Он уже пользуется известностью. Имя его у всех на устах. Жуковский, Карамзин, Дмитриев — его друзья. Но тернista дорога жизни... Пушкин прогневал влиятельных лиц своими злыми эпиграммами, и его высылают на юг (этот момент также отсутствует в картине). Лучшая пора творчества Пушкина. Пушкин возвращается в Петербург. Он получает аудиенцию у государя. Женитьба на красавице Гончаровой. Пустая светская жизнь. Светские сплетни, очернившие жену. И, наконец, ужасная дуэль с кавалергардским поручиком Дантесом. Пушкин на смертном одре. Прощение поэта государем».

Автором сценария был В. М. Гончаров, который, по свидетельству А. Ханжонкова, был более чем консервативных убеждений. Нужно ли говорить о том, что история жизни и гибели Пушкина была изображена с тогдашней официальной точки зрения. Сохранившиеся фрагменты—по-видимому, позднейший, значительно измененный вариант фильма; и все-таки в фильме еще осталось немало

такого, что даже до революции вызывало возмущение и протесты критиков (об этом мы скажем потом). Если сцена «аудиенции у государя» была значительно подрезана (Пушкин всего только низко-низко кланялся Николаю I), то сцена смерти и «прощения поэта государем» сохранилась: Пушкин с восторгом слушает лейб-медика Даля, целует письмо Николая I и умирает. Профессионально-кинематографически фильм сделан крайне слабо не только режиссерски, но и актерски. Достаточно указать, что актеры предпочитают преимущественно смотреть в аппарат. А если бы фильм можно было посмотреть на экране (чего пока из-за его изношенности сделать нельзя), то нашлось бы еще немало «смешных» вещей. Но вряд ли целесообразно анализировать этот фильм с позиций искусствоведа. Если же это нужно делать, то необходимо прежде всего привлечь большой материал, характеризующий «систему» В. М. Гончарова, сведения о его ранних постановках и т. д. Думается, что это дало бы немало для искусствоведа-историка, интересующегося вопросом о зарождении киноискусства в дореволюционной кинематографии. Но пушкиноведы должны заняться этим фильмом. В «кинопушкиниане» «Жизнь и смерть Пушкина» хронологически занимает первое место. Пушкиноведы должны внимательно изучить и проанализировать этот фильм, являющийся классическим образцом неумелого, беспомощного и некультурного подхода к воссозданию средствами кино образа великого русского поэта. Повидимому, такие намерения были и до революции. В одной пушкиниане мы обнаружили описанное библиографом либретто фильма «Жизнь Пушкина», изданное саратовским кинематографом «Эхо искусства» в 1910 г. Кроме того в 1915 г. в «Журнале журналов» пушкинист Н. О. Лернер поместил пространную рецензию на этот фильм, которую мы приводим в отрывках.

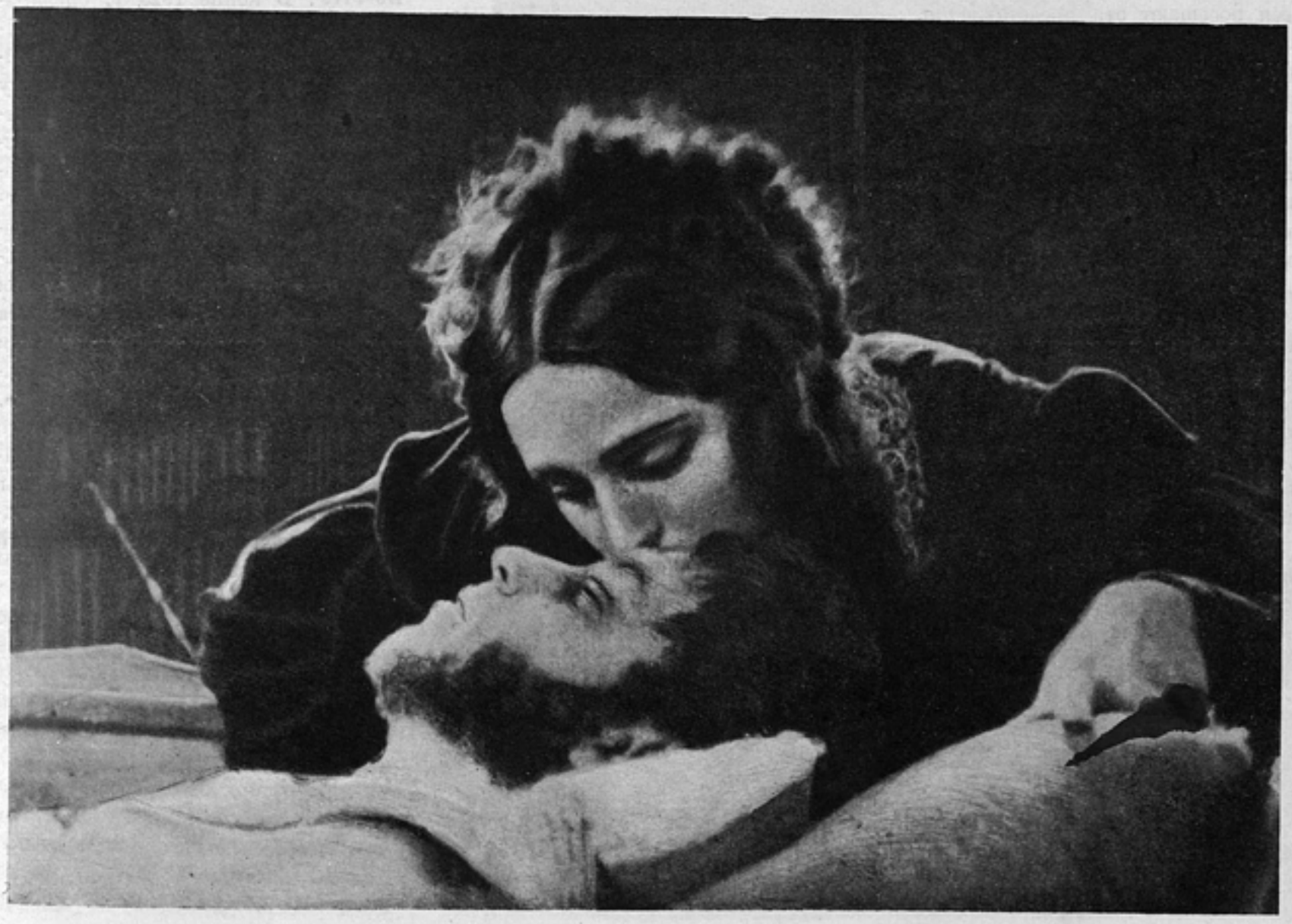
«Отчего бы не показать публике Пушкина? Правда, кинематографа не было в его время, но разве мало дошло до нас портретов, рассказов, мемуаров? Разве такое уже невозможное дело хоть немного приблизиться к воссозданию облика великого поэта? Попытаться во всяком случае можно. Пусть пройдет перед народом великий человек, хотя бы в балагане... Хоть на четверть часа повеет чем-то хорошим, возвышающим душу. При внимательном отношении к делу эта задача совсем не трудна...

«Что же пришлось увидеть? Начать с того, что Пушкин был «на самого себя не похож». На экране суетился толстый человек с густыми бакенами, в лицейском мундире наших дней и с театральными манерами. Он должен был изображать восемнадцатилетнего вдохновенного юношу, на ясном челе которого почило пророческое благословение Державина. При этом (сцена экзамена) «Державин» мог сойти за кого угодно, только не за Державина. Он горячо обнимал восьмипудового Пушкина. Фальшивое и ненужное отклонение от действительности: Державин не обнял, а только хотел обнять молодого поэта, который, окончив чтение своих стихов и волнуясь, куда-то убежал.

«Совсем не похожими оказались и родители Пушкина. До нас дошли их портреты, и воображению кинематографщиков здесь не для чего было разыгрываться. Очень курьезен вышел «вечер у Пушкина», где можно

„ПОЭТ И ЦАРЬ“

Режиссер В. Гардин. Ленинградская кинофабрика. 1927 г. На фото арт. Е. Червяков в роли Пушкина



было видеть вместе Грибоедова, убитого в 1829 г., Гоголя, с которым Пушкин познакомился в 1813 г., Кольцова, познакомившегося с Пушкиным незадолго до его смерти. Пошлость непроходимая «бал у Пушкина». На этом балу Дантес ухаживает за женой Пушкина, та во-всю кокетничает, а Пушкин свирепо ревнует, как уездный Отелло, и вращает белками. Картина смерти Пушкина — раздирательная мелодрама, сама по себе скомпанованная, заметим, впрочем, весьма недурно, как и сцена дуэли. Но решительным кощунством, клеветой на Пушкина, оскорблением его памяти была сцена первого свидания поэта с императором Николаем Павловичем.

«Царь (неприятный анохронизм: не тот, каким он был в 20-х годах, а пожилой и обрюзгший) сидит в кабинете за письменным столом. Входит Пушкин. Манеры развязного помощника присяжного поверенного, подмышкой портфель. Из портфеля Пушкин достает какую-то бумагу и показывает царю. После краткого разговора, оживленного чрезмерной жестикуляцией, царь протягивает поэту руку, которую Пушкин... целует. Тут все, что хотите: и глубокое невежество, и непонимание общественных условий эпохи. Дети и учащиеся посещают эти представления. Что подумают они о великом человеке, певце свободы! Такую сцену мог сочинить только какой-нибудь совершенный тупоумец».

Все же, несмотря на резкую и уничтожающую критику, Лернер должен был признать, что картина смотрится с большим интересом. Рецензия заканчивалась словами: «Однако даже в тяжеловесной и малограмотной редакции «Жизнь Пушкина» производила на зрителей впечатление. Об этом можно было судить по глубокому молчанию публики, обыкновенно шумящей, перешептывающейся между собою, сыплющей замечаниями. Вот этому интересу народа к литературе, к ее деятелям следовало бы дать здоровую пищу». Следует отметить, что отзывы кинематографических журналов того времени были скорее положительными, а «Сине-фоно» выпуск картины даже приветствовал. Только театральные журналы, нападавшие в то время на кино, разругали фильм. Мы приведем еще отрывок из резко отрицательной рецензии газеты «С.-петербургские театральные ведомости», автор которой скрылся под инициалом W:

«...Теперь во всех кинематографах демонстрируется картина «Жизнь и смерть Пушкина» отечественного производства. В неладно скроенных сценах поражает скверный грим исполнителей, не сумевших подделаться под исторические, всем с детства известные лица. Из толпы хуже всех представлен Гоголь, из персонажей — сам Пушкин. Наклеенный нос, суетливая, вертлявая, подпрыгивающая походка паяца из хорошего балагана. Отвратительна вся обрисовка характера Пушкина, если вообще можно говорить о характере применительно к движущимся фигурам кинематографической ленты. Режиссер престранно аттестует поэта; очевидно, представление о поэтах неразрывно связано у него с впечатлениями от частых посещений трактира. Униженно кланяющийся, мелькающий то здесь, то там, суетливый лакей во фраке... Холопство, развязность дурного тона — вот, по мнению режиссера, основное свойство пушкинского характера. Нет, уж бог с ним, с этим отечественным производством. Его неумелой рукой оно сводится к искажению правильного понимания исторических личностей. Лучше по-прежнему смотреть затасканные заграничные ленты — там, по крайней мере, не натолкнешься на оскорбительное, невежественное отношение к самому дорогому, что есть в нас культурного».

Нам не удалось найти никаких других материалов об этой постановке. Известно только, что фильм демонстрировался очень долго. Как мы уже указывали, были даже попытки возобновить фильм уже в советское время, в 1923 г. Попытки неудачные, так как перемонтированный фильм не был разрешен к прокату. Однако эти попытки дали все же некоторые результаты. С 1923 г. начались попытки создания новых пушкинских биографических фильмов, которые кончились выпуском известного фильма «Поэт и царь». Еще в 1923 г. пушкинист П. Е. Щеголев по заказу Севзапкино приступает к написанию сценария «Жизнь Пушкина». Работа длилась долго, не раз прекращалась, снова возобновлялась, и только к августу 1925 г. сценарий «Жизнь и смерть Пушкина» был закончен. Ставить его на фабрике Ленинградкино должен был Ивановский. Однако сценарий в производство не пошел: вместо него Ивановский начал ставить другой сценарий Щеголева — «Декабристы». В том же 1925 г. Культкино заказывает сценарий «Пушкин и Николай» Анатолию Каменскому. Ставить фильм должен был И. Лапицкий. Затея снова окончилась неудачей и по вине фабрики даже судом, причем суд, встав на сторону сценариста, заставил Культкино заплатить за ненаписанный сценарий значительную сумму. Пушкинский фильм пытается создавать даже ВУФКУ. В конце 1925 г. сценаристы Уэйтинг и Рубинштейн приступают к написанию сценария «Пушкин в южной ссылке». Постановку должны были осуществлять совместно одесская фабрика ВУФКУ и Госкино, но снова сценарий не был поставлен. Тогда же I Московская госкинофабрика запланировала для режиссера Ч. Сабинского фильм «Опальный Пушкин». В производственном плане фабрики даже был намечен метраж — 1 700 метров, но фильм не ставился. Только в 1926 г. начались съемки фильма «Поэт и царь». Сценаристом и постановщиком этого фильма был В. Р. Гардин, старейший кинорежиссер, который не мог не знать и не учитывать всех промахов и неудач первого пушкинского биографического фильма.

ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЕ КИНОИНСЦЕНИРОВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

А. ХАНЖОНКОВ

Мысль об экранизации произведений А. С. Пушкина у меня появилась еще в 1908 г., когда основанная и руководимая мною первая русская кинофабрика выпустила имевшую исключительный успех инсценировку поэмы М. Ю. Лермонтова «Песнь про купца Калашникова». Эта идея была быстро подхвачена нашим первым и единственным тогда кинорежиссером В. М. Гончаровым, который вскоре же стал проектировать постановку. Мы решили ставить «Полтаву», или, точнее сказать, ее оперную инсценировку — «Мазепу». Почему мы остановились на этом произведении, я не могу теперь восстановить в своей памяти: ведь это происходило более четверти века назад. Помнится только, что здесь сыграл некоторую роль случай, совершенно побочное и второстепенное обстоятельство: среди ряда артистов, приглашенных на летние съемки в Сокольники, где была создана наша производственная база, оказалась актриса с фамилией Кочубей. Это, вероятно, и натолкнуло режиссера В. М. Гончарова на мысль заняться историей Кочубея и трагическим романом Марии и Мазепы. Решено было поставить ряд основных сцен из оперы. В то время из-за малого метража картин полностью вещи не ставились, а инсценировались только в отрывках. По сохранившимся рекламным объявлениям можно теперь установить содержание фильма. Картина распадалась на 10 сцен, и каждая сцена имела особое название: I. Мазепа просит руки Марии, дочери Кочубея, и получает отказ. II. Бегство Марии. III. Страшное открытие. IV. Кочубей посылает царю Петру донос на Мазепу. V. Мазепе возвращают донос и выдают посланца Кочубея. VI. Арест Кочубея. VII. Кочубей в темнице. VIII. Мать Марии умоляет дочь спасти отца. IX. По дороге к месту казни. X. Казнь Кочубея.

Сценаристом «Мазепы» был режиссер В. М. Гончаров. Снимал картину В. Ф. Сиверсен. На роль Марии была выбрана артистка Введенского народного дома А. В. Гончарова. Ее отца, Кочубея, играл ее настоящий отец — по сцене Степанов, а мать — актриса Пожарская. Роль престарелого Мазепы была воз-

„МАЗЕПА“

Сценарист и режиссер В. Гончаров. Производство А. Ханжонкова. 1909 г.

ложена на юного артиста А. Громова. В то время мы работали только с труппой артистов Введенского народного дома, и выбор у нас был весьма ограничен.

Какие-то дела фирмы помешали мне присутствовать на съемках этой картины (продолжались эти съемки не более 3—5 дней), но помню, что она не удалась и выпущенная на экран под названием «Мазепа» успехом не пользовалась.

Следующей пушкинской картиной, снятой в 1909 г. на том же сокольническом участке, была «Русалка». Ее решили поставить потому, что в то время в Большом театре была заново поставлена опера «Русалка», а еще потому, что на нашем участке был пруд с купальней, которую хотелось использовать в качестве... мельницы. Для создания иллюзии работающего «за кулисами» мельничного колеса Гончаров придумал такой трюк: за купальней был посажен наш конторский мальчик с лопатой и наказом бить ею по воде ритмически (вернее — грести) во время съемки. На экране иллюзия получалась вполне удовлетворительной. Роли были распределены между актерами Введенского народного дома, с которыми мы постоянно работали: мельника играл Степанов, его дочь — Гончарова, князя — Громов. Артисты были одеты в оперные костюмы, взятые напрокат из известной костюмерной мастерской. Для этой постановки был приглашен новый художник В. Фейстер, который для съемки сцены апофеоза «Подводное царство» нарисовал декорацию дна морского, где были изображены растения, раковины и т. д. Декорации были прибиты прямо к стене архиерейского дома (на Тверской), где мы только что оборудовали первое крошечное ателье.

Картина эта прошла с успехом, и, как ни странно, особый восторг у публики имела именно сцена апофеоза: на фоне «подводного царства» восседала на троне дочь мельника, сделавшаяся царицей русалок, а у ее ног возлежал князь.

«Мазепа» и «Русалка» были нашими первыми пушкинскими фильмами, и в то же время это были вообще первые «полнометражные» русские инсценировки пушкинских произведений. После наших постановок экранизацией Пушкина занялись и другие фирмы, но, пожалуй, ни у кого из них не было сделано столько

„РУСЛАН И ЛЮДМИЛА". Производство А. Ханжонкова. 1915 г.

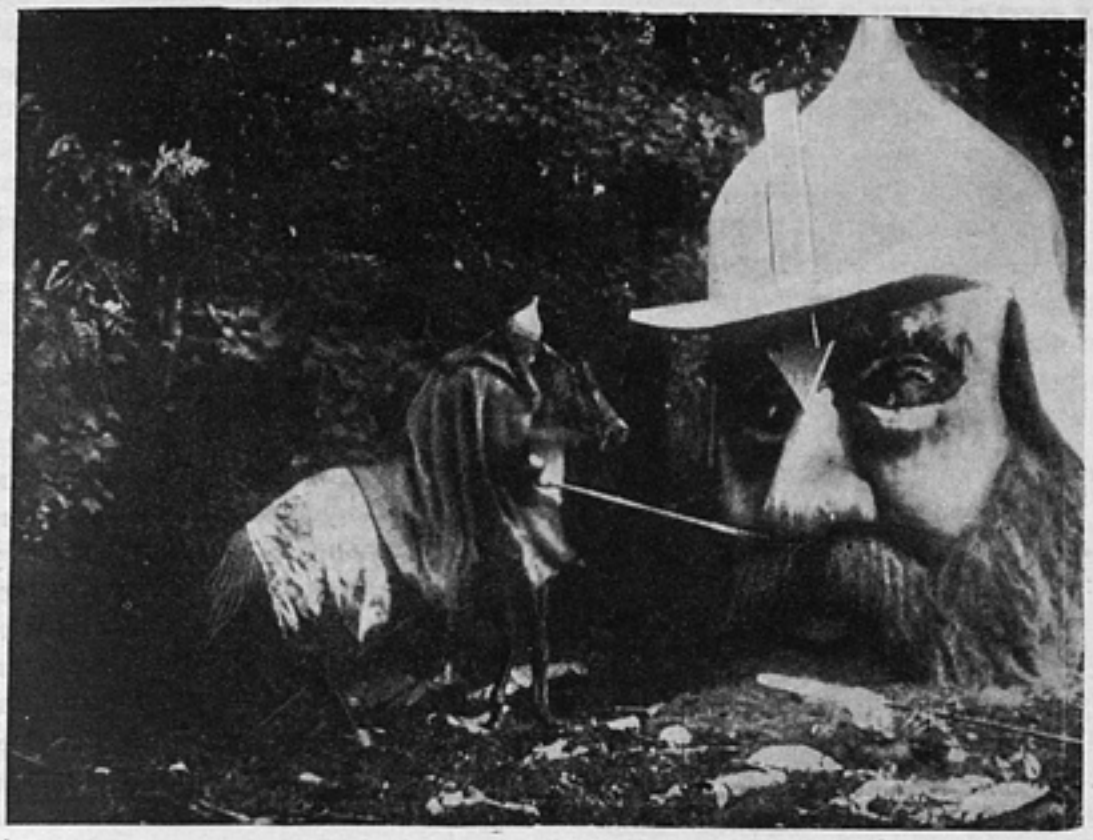
пушкинских постановок, сколько в Т/Д А. Ханжонкова.

В 1910 г. съемки были перенесены в село Крылатское. Помнится, там в числе других картин была поставлена инсценировка поэмы «Братья-разбойники». Мне пришлось перед съемкой уговаривать режиссера Гончарова хоть немного смягчить грим «типажа»: донец, еврей, калмык, башкирец и другие персонажи для сцены «у костра» напоминали экспонаты из плохого провинциального паноптикума. Очень неохотно согласился Гончаров на такое «искажение пушкинского колорита». Сцена бегства братьев была разыграна на настоящем песчаном острове, который случайно образовался в то время на Москва-реке. Там братья, отраженные в воде, разбивали свои кандалы и отбивались от своих преследователей камнями. Очень удачно была разыграна сцена смерти младшего брата.

В этот же сезон были поставлены еще две картины: «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Повидимому, обе постановки были осуществлены по оперному либретто. Как был поставлен «Евгений Онегин», я сейчас не могу вспомнить и восстановить в своей памяти. Должно быть мне пришлось в то время ненадолго отлучаться по делам из Москвы.

Повидимому, постановка «Евгения Онегина» была не совсем удачной, так как в журнале «Вестник кинематографии» можно прочесть такой отзыв: «Постановка «Евгения Онегина» оказалась средняя. Влияние оперы Чайковского сказывается в ней больше, чем влияние пушкинского текста. Действительно хороша начальная сцена с варкой варенья. Нельзя не отметить маленького режиссерского недосмотра: Ольга, которую мы все привыкли представлять блондинкой, появляется с темными волосами, как и у Татьяны». Далее рецензент отмечал: «Но есть у нее (картины) и весьма значительные недостатки. Прежде всего, слишком стремительное развитие действия... Сцена дуэли идет совершенно без пауз и начинается чуть ли не прямо со стрельбы друг в друга. Благодаря этому пропадает не только роман Пушкина, но и музыка Чайковского... Русский дух во всей постановке вообще выдержан, и это нельзя не поставить в заслугу режиссеру, но в сцене письма Татьяна пишет к Онегину на декадентском современном столике»...

«Пиковая дама» снималась там же, в Крылатском, но уже не на натуре, а на специально оборудованной площадке. Хорошо запомнились сцены, когда Лиза после свидания с Германом бросается в воду. Недостаточная высота помоста не позволила бедной девушке скрыться «под водой». Пришлось экстренно выкапывать яму и затем переснимать. А это тогда было целым событием. Лизу играла Гончарова, а Германа — Би-



„РУСЛАН И ЛЮДМИЛА". Производство А. Ханжонкова. 1915 г.

рюков (или Громов, сейчас уже не помню). Ставил картину не Гончаров (временно нас покинувший), а Чардынин.

Почти все лето 1911 г. мы провели на берегу Черного моря, снимая «Оборону Севастополя». Воспользовавшись этим, мы засняли там также ряд сцен для сказки Пушкина «О рыбаке и рыбке», а именно: старика (в исполнении артиста Семенова) на фоне то тихого, то почерневшего, то разбушевавшегося моря. Сцены эти вышли необыкновенно красивыми и компенсировали в дальнейшем не совсем удавшиеся досъемки в московском ателье, произведенные под руководством малоопытного начинающего режиссера А. И. Иванова-Гай. Сварливую старуху играла актриса Максимова, а... золотую рыбку — настоящая золотая рыбка, которую наивный режиссер специально купил на Трубной площади, несмотря на то, что крупных планов тогда еще не было и любая рыбешка могла сойти за золотую.

Несмотря на некоторые недостатки, картина имела успех и, выпущенная в 1913 г., долго не сходила с детских экранов. Тогда еще были поставлены (кажется, режиссером П. Чардыниным) инсценировки «Сказки о спящей царевне» и «Домика в Коломне». Особенно удачным оказался «Домик в Коломне». По отзыву «Вестника кинематографии» это была «вполне удачная попытка воскресить этот изящный пустячок Пушкина. Сценарий составлен превосходно. Видно любовное отношение к тексту и отличное знание эпохи, исключая некоторые мелкие анахронизмы». Картина была интересна именно хорошей подачей бытовых сцен и деталей, пришлось лишь выбросить по цензурным условиям сценку в церкви.

Лучшей же постановкой из всей серии пушкинских инсценировок нужно по справедливости считать картину «Руслан и Людмила». Ставилась эта картина уже на вновь оборудованной фабрике (на Житной) и уже не так поспешно—что-то около месяца. Но зато и картина вышла чудесной и в прямом и в переносном смысле слова. Эта картина явилась итогом трюковых достижений того времени. В ней были применены и многократные экспозиции, и разнообразные диафрагмы, и новые наплывы и т. д. Исчезновение Людмилы с брачного ложа, рассказ Фина Руслану, превращение волшебницы Наины в кошку (и обратно), шапка-невидимка на Людмиле, превращение Черномора в Руслана, сновидения Ратмира и, наконец, бой в воздухе Руслана и Черномора — все это вызвало восторг и недоумение зрителей. Ничего подобного нельзя было видеть в то время ни в русских, ни в заграничных постановках. Роли были распределены без особых затруднений, но на роль Черномора никак не удавалось найти подходящего исполнителя, пока не обратили внимания на нашего телефониста при фабрике. Он, несмотря на свой почтенный возраст, был необыкновенно малого роста. О лучшем Черноморе нельзя было и мечтать. Но этот карлик, ознакомившийся с ролью злого волшебника, категорически отказался изображать такую «гнусную роль». Его нельзя было ни уговорить, ни соблазнить гонораром. Однако, когда ему пообещали постоянную синюю форму с золотыми пуговицами, телефонист не устоял и позволил себя «опозорить» наклейкой бесконечно длинной бороды. После этого немедленно было приступлено к постройке на плоской крыше фабрики целой системы рычагов, долженствующих поднимать на воздух Черномора с вцепившимся в его бороду Русланом, а затем начались и съемки.

Фильм «Руслан и Людмила» был последней нашей постановкой. Уже после Февральской революции наш главный режиссер Е. Ф. Бауэр стал проектировать грандиозную постановку народной трагедии «Борис Годунов». Бауэр очень увлекся этим сюжетом, начал подготовительные работы, но смерть этого талантливого человека не позволила осуществить задуманное.

КОЛЛЕЖСКИЙ РЕГИСТРАТОР

Ю. ЖЕЛЯБУЖСКИЙ

Мысль о постановке «Станционного смотрителя» Пушкина возникла на фабрике Межрабпомфильма в начале зимы 1924 г.

Почему выбор остановился именно на этой повести Белкина? Конечно, в известной степени это объяснялось тем, что в числе постоянных актеров фабрики был Иван Михайлович Москвин, который и должен был исполнять заглавную роль, но наряду с этим выбор остановился именно на этом произведении Пушкина и потому, что повести Белкина, и в частности «Станционный смотритель», своей лаконичностью и глубоким драматизмом чрезвычайно выгодны для инсценировки. Надо сказать, что многие неудачи инсценировок литературных произведений объясняются тем, что авторы сценариев недоучитывают емкости кинокартины — того, что за полтора часа можно показать на экране только немногое, и потому, когда они пытаются втиснуть в это прокрустово ложе целый многотомный роман или такую грандиозную эпопею, как «Война и мир», получается неизбежная схематизация, отрывочность, отсутствие настоящей драматургической цельности.

Сценарий писал В. К. Туркин, но в его работе фактически принимали участие и я, которому была поручена постановка, и Москвин, игравший Семена Вырина, и великолепный художник, заслуженный деятель искусств Виктор Андреевич Симов (оформивший в Художественном театре свыше сорока постановок, начиная с «Царя Федора» и кончая «Мертвыми душами»), и ряд работников литературного отдела Межрабпомфильма. Параллельно с работой над сценарием шла подготовительная работа — работа над литературным, иконографическим материалом, подбор актеров, выбор мест съемок и т. д.

Во время работы над сценарием у нас возникло сомнение: а как же подавать сюжет повести Пушкина — следовать ли точно пушкинскому тексту или заняться его ревизией, попытаться, как это тогда было модно на театре, «осовременить» Пушкина. Мы решили дать подлинного Пушкина: не отступать ни от развертывания фабулы, ни от текста повести, а только подчеркнули те основные тенденции, которые в ней имеются: мы четко противопоставили маленьких людей и господ, пушкинскую тему об унижаемых и оскорбляемых маленьких людях мы слегка усилили, выпятили, а в основу всего мы поставили центральный образ отца, его глубокое человеческое отцовское чувство. Здесь сразу же надо остановиться над исключительной ролью в этой постановке народного артиста Союза И. М. Москвина. Его работа над образом отличалась не только необычайной тщательностью, он работал с увлечением, и я бы сказал, самозабвенно над этим центральным образом картины. Несмотря на колоссальную занятость в театре, он не только ни разу не сорвал ни одной съемки, ни одной подготовительной репетиции, но он проявлял совершенно исключительную добросовестность. Так, например, не раз бывало так, что съемка назначалась на ночь исключительно потому, что днем у Москвина была репетиция, а вечером спектакль. И вот, приехав после спектакля, несмотря на вполне естественную усталость, не только работал всю ночь, но работал с таким увлечением, с такой горячностью и подъемом, что всем остальным молодым актерам оставалось только завидовать темпераменту и работоспособности этого «старика».

Конечно, работу над образом Семена Вырина мы начали с точнейшего изучения текста Пушкина. Мы попытались воссоздать всю жизнь этого маленького человека, попытались представить себе весь окружающий его быт и обстановку. В этой работе нахождения нужной обстановки очень большую роль сыграл Симов и привлеченные им к работе над декорациями его ученики — художники Кузнецов и Колупаев, а также строившие по макетам Симова декорации художники Козловский и Степанов. В поисках нужного антуража

„СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ“. **Сценарист и режиссер А. Ивановский. Производство И. Ермольева. 1919 г.**

мы не только перерыли материалы Исторического музея и кабинета гравюр Музея изобразительных искусств, не только перечитали всю ту литературу, которая могла нам помочь почувствовать эпоху и историческую обстановку, причем в плане бытовом нам очень много дали «Тарантас» Сологуба и «Путешествие» Радищева, но и пользовались консультацией виднейших специалистов-историков. Так, например, один из хранителей Исторического музея, узнав, что мы нигде не можем найти точных указаний на то, какие же были станции в александровскую эпоху, указал нам на дорожный погребец, на крышке которого был вырезан барельефом вид станции того времени. Все это помогло нам создать ту «всамделишную», как говорил Москвин, обстановку, которая помогла ему найти образ.

Как и все актеры Художественного театра, Москвин долго «вживался» в образ и дошел, наконец, до того, что когда он, бывало, приедет на съемку, то еще, только что войдя в здание фабрики, еще не начав гримироваться и одеваться, уже чувствовал себя Семеном Выриным. У него менялась походка, все повадки, жесты, и в этом человеке в современном пиджачке всякий уже видел мелкого, забитого, но бесконечно доброго и любящего станционного смотрителя и отца. Прежде чем сниматься в декорации, он по многу часов проводил в ней, чтобы привыкнуть к обстановке, чтобы «обжить» ее. В этом принимали участие и другие основные исполнители картины, и во время этих еще даже не репетиций, а только предварительных наметок будущих сцен была найдена масса ценных деталей и в поведении актеров, и в добавочных аксессуарах обстановки. Помню, как, например, понимая, что драма отца может дойти лишь в том случае, если до того, как она случится и Минский увезет Дуню, зритель полюбит этого немножко суетливого и добродушного старика, мы включили сцену чаепития, в которой отец и дочь нежно ухаживают друг за другом. Старик, попивая с блюдечка чаек, все время посвистывает чижику в клетке; он, наконец, дает своему любимцу кусочек сахара, смоченного в молоке, и, просунув сахар между прутиками клетки, наивным, чисто детским жестом облизывает свои сладкие пальцы. Москвин это делал так простодушно, так убедительно, что после этого нельзя уже было не сочувствовать личному горю очаровательного старика.

Целый ряд сцен пришлось исполнять в чрезвычайно трудной обстановке. Так, например, последняя сцена—сцена смерти снималась на дворе в двенадцатиградусный мороз, при очень сильном ветре, и я очень опасался, что эта съемка может окончиться для Москвина в лучшем случае плевритом, если не воспалением легких, и потому предлагал отложить ее и перенести в павильон. Но Москвин не согласился. Он не только не хотел затягивать окончание картины, но сказал, что иная обстановка — теплое помещение павильона—выбьет его из образа: «Нет, не то будет самочувствие». И в результате—одна из сильнейших, величайших по актерскому напряжению и мастерству сцен картины.

Не только главные, но и все второстепенные роли в картине, даже эпизоды и массовки, исполнялись квалифицированными актерами главным образом Московского художественного и Малого театров. Такой выбор был обусловлен тем, что хотелось окружить Москвина актерами одной с ним школы и тем добиться единства ансамбля. Кроме того я вообще считаю, что система работы Художественного театра, система, основоположником которой является К. С. Станиславский, чрезвычайно ценна для нас, кинематографистов. Так как нам приходится снимать сцены вразбивку, почти всегда не в монтажном порядке, то здесь работа по «кускам», четко находимые и определяемые актерские «задачи», «сквозное действие» и т. д. не только позволяют актеру дать цельный, единый образ, но облегчают его работу и намного повышают ее качество.

Кроме Москвина надо особенно отметить трех исполнителей, давших совершенно замечательные экранные образы. Это, во-первых, исполнитель роли Минского Б. П. Тамарин, также выученик Художественного театра; во-вторых, это исполнитель маленькой роли лекаря, покойный заслуженный артист Художественного театра Н. Г. Александров, в нескольких эпизодических сценах сумевший дать такой полнокровный, убедительный и яркий образ провинциального эскулапа, что зритель невольно все время любовался им, неотступно следил за ним даже в тех сценах, где рядом с ним был такой величайший мастер, как И. М. Москвин. Эти дуэтные сцены совершенно незабываемы. И, наконец, надо отметить заслуженного артиста Малого театра Н. Ф. Костромского в роли проезжего генерала в небольшом, но чрезвычайно важном эпизоде, так как именно он особенно четко подчеркивал расслоение на маленьких и больших, тех, кому все позволено, и тех, которые должны покорно выносить всякий окрик, всякий каприз проезжающего начальства. Надо отметить также замечательный грим, который дал великолепный мастер грима Н. Н. Сорокин, гример Малого театра, несколькими штрихами умевший создать

„КОЛЛЕЖСКИЙ РЕГИСТРАТОР“ **Режиссер Ю. Желябужский. Производство Межрабпомфильма. 1925 г. На фото нар. арт. СССР И. Москвин в роли Семена Вырина**

исторический и психологический образ.

Единственным исключением от этого принципа подбора актеров была исполнительница роли Дуни В. С. Малиновская. Выбор мой остановился на этой начинающей актрисе до того, как она начала сниматься (она взяла только несколько уроков у О. И. Преображенской), не только из-за ее исключительно удачной наружности, но также главным образом потому, что, пересмотрев буквально сотни молодых актрис московских театров, я не нашел ни одной, которая хоть сколько-нибудь подходила к тому образу Дуни, который сложился у меня на основе изучения Пушкина. А проведя пробную съемку с Малиновской и несколько репетиций вместе с И. М. Москвиным и Б. П. Тамариным, мы надеялись, что благодаря ее природной эмоциональной возбудимости удастся все-таки добиться от нее, хотя бы не в полной мере, того, что надо. Но, конечно, работать с ней пришлось совершенно иными методами, отнюдь не теми, которыми я пользовался при работе с остальными актерами. По существу, с ней пришлось работать так, как работаешь с детьми: если нужно было вызвать на ее лице улыбку, то надо было вызвать в ней настоящую эмоцию, если нужно было, чтобы на лице Дуни выразился интерес, надо было действительно заинтересовать ее чем-то. Так, например, одним из лучших кусков у Малиновской в «Коллежском регистраторе» является безусловно сцена встречи с отцом в Петербурге. В этой сцене она не только исключительно красива, но лицо ее полно настоящей тоски, глаза полны слез. Как же мы добились этого? За 2—3 дня до этого Малиновская на съемке, огорченная тем, что я не разрешил ей сниматься с распущенными волосами (а они у нее были действительно очень красивые), расплакалась, как девчонка, раскапризничалась и долго не могла успокоиться. И вот во время съемки сцены встречи точно, но механически срепетировав всю мизансцену, мы, т. е. И. М. Москвин, мой помощник Туманов и я, стали дразнить Малиновскую, напомнив ей неудавшуюся съемку, и довели ее до слез. А так как Москвин в это время начал ее утешать, то и получилось то выражение, которое нужно было по содержанию сцены.

Несмотря на то, что совершенно бесснежная зима 1924/25 г. сильно затягивала съемку, так, например, к декорации станции, построенной в деревне Захарково, по нескольку раз в день приходилось подвозить снег и подвешивать заранее заготовленные сосульки, несмотря на все это, съемка, начатая в январе, в апреле была уже закончена, а в июне оба варианта картины были готовы.

Надо сказать, что наряду со мною картину снимал вторым аппаратом мой ученик, молодой, талантливейший оператор Э. Ф. Алексеев, к сожалению, очень рано умерший. И несмотря на крайне бедное техническое оборудование нашей кинофабрики, нам все же удалось сделать съемку не только на достаточно высоком художественном, но и техническом уровне. Главное, к чему мы стремились, заключалось в том, чтобы наша операторская изобразительная трактовка была бы в полном созвучии как с актерскими образами, так и с тем оформлением, которое дал В. А. Симов.

Часто спрашивают, почему мы назвали картину «Коллежским регистратором», отступив от названия пушкинской повести. Это было сделано только по той причине, что в свое время Ермольевым была выпущена картина «Станционный смотритель», прокат которой собирались возобновлять во время съемок нашего фильма. Поэтому нам пришлось изменить название нашего фильма.

Как же была встречена картина?

Кинематографическая среда встретила картину в штыки, обвиняя ее главным образом в «театральности». Да это и немудрено, если вспомнить, что это было в самый разгар увлечения «спецификой» кино, его «самобытностью». Это было время «киноков» и отрицания игровой кинематографии, время, когда Вертов увлекался еще под предлогом показа «жизни как она есть» показом обнаженного кинематографического трюка. В игровой кинематографии того времени отрицались актеры и признавались только «натурщики» и «типаж».

По-иному встретила картину заграничная критика. Приведу один только отзыв виднейшего германского критика Альфреда Керр, ныне высланного из Германии: «Снова картина, пришедшая к нам из Советской России, потрясает нас, снова русские показывают нам, какие тончайшие психологические переживания может передать кинематограф, как глубоко может он волновать. Невольно вспоминается исключительный успех «Поликушки» два года назад. И не только потому, что снова мы видим в главной роли величайшего трагика Москвина, но потому, что мы снова видим неподражаемый русский ансамбль. Все, даже самые маленькие роли и эпизоды, буквально каждый кадр волнует зрителя, заставляет его любить и ненавидеть, заставляет жить жизнью и интересами героев экрана. Все, начиная с сюжета великого русского поэта Пушкина, сделано с предельной лаконичностью выразительности и силы».

Картина действительно имела исключительный успех не только в Европе, но, можно сказать, во всем мире, так как она прошла в 32 европейских и неевропейских странах. Успех за границей сперва «Поликушки», а затем и «Коллежского регистратора» впервые завоевал почетную славу русским картинам, советскому киноискусству, и это признание было завершено «Броненосцем Потемкиным», который поразил уже не только своими художественными достоинствами, но и своей революционной силой и пафосом.

Но самым дорогим для меня было то, как картина была встречена советским зрителем. Правда, мне не пришлось присутствовать ни на общественных просмотрах, ни на первых демонстрациях широкому зрителю, — я в это время находился в экспедиции в Верхней Сванетии, — но то, как встречена была картина, тот широчайший резонанс, который она получила у советского массового зрителя, то, что она уже двенадцатый год не сходит с наших экранов, — это для меня было бесконечно дорого и ценно, это показало мне, что наши усилия не пропали даром.

К сожалению, мне с тех пор не удалось работать ни над одной темой Пушкина и вообще ни над одной классической темой. Вообще мне кажется, мы слишком мало внимания уделяем классике, инсценировке классических литературных произведений. Две инсценировки Островского — не слишком ли это мало? Невольно вспоминаешь простодушное высказывание по радио одной из школьниц весной 1936 г. Она, рассказывая о том, как она сдавала испытание по русскому языку, сказала: «Мне очень было легко отвечать о Чапаеве, так как я не только читала книгу, но два раза видела картину, и все они для меня стали как живые. Очень жаль, что так же не поставят все те произведения, которые мы проходим в школе».

Быть может это детское пожелание и не так наивно и несбыточно.

„САДОВНИК“

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор Ж. Мартов. Ленфильм. На фото заслуж. артист Б. Пославский в роли Примака

„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото арт. В. Грибков в роли Михайлова.

СЦЕНАРИЙ „КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА“

В. ШКЛОВСКИЙ

Сценарий этот я писал десять лет тому назад.

Я не горжусь своей работой над «Капитанской дочкой».

Я начал свою работу с того, что прочитал работы Дубровина о «Пугачевщине» и довольно много занимался историей Башкирии.

Вот что прочел я в «Дневных записках» академика Ивана Лепехина. Путешествовал Лепехин в 1770 г.

Был купец Иван Утятников, о котором писал также г. Рычков в оренбургской топографии.

Этот Утятников завел на реке Белой, около реки Усолки, солеварницы. Дальше цитирую Лепехина:

«Место сие укреплено было земляным валом с полисадом, и в сем-то укреплении Утятников, отсиживаясь от башкирцев, не худую вымыслил хитрость, что к прекращению бунта много способствовало. Он написал мирные договоры с башкирцами, притворяясь на то иметь соизволение от Российского двора, и по заключении притворного миру зазвал к себе на пиршество всех лучших окольных башкирцев, между коими и главнейший бунтовщик Киль Мяк-Абыз находился, и, упоив их, иных побил, иных перевязав, отослал в башкирскую комиссию».

После этого я прочел Паласса, и для меня была ясна картина положения башкирцев в то время.

«Капитанская дочка» показалась мне неправильно описывающей положение края. Я начал Пушкина переделывать.

Пушкин писал под четырьмя цензурами: личной царской, обычной, военной и духовной.

Создавать кинопроизведение, просто повторяя подцензурного Пушкина, мне показалось неправильным.

Но я не сумел внимательно прочитать Пушкина.

Пушкин дал сцену допроса изуродованного башкирца.

Потом в сцене казни коменданта он показал в роли исполнителя приговора того же башкирца: «Несколько казаков подхватили старого капитана и потащили к виселице. На ее перекладине очутился верхом изувеченный башкирец, которого допрашивали мы накануне. Он держал в руке веревку...»

Вот этого пушкинского хода, который позволял ему говорить то, что он хотел, я не понял.

В стремлении снизить Екатерину я был прав.

Я убедился недавно, продолжая работать над «Капитанской дочкой», в том, что навязанный ему образ Екатерины Пушкин дал точно по картине Боровиковского.

Из этой картины и собачка у ног Екатерины, и памятник Румянцеву за ее спиной, и улыбка на ее лице, и платье, и чепец.

В это время портрет был перерафирован. Гравюра получила официальное одобрение, и Пушкин пересказал ее, давши Екатерину только не стоящей, а сидящей, так как ему понадобился диалог.

Но образ Екатерины — это не работа Пушкина.

Это цитата из официального источника.

Здесь мы обязаны переделывать.

Давать Миронова и его жену так, как это сделал я в своей картине, — было нельзя.

На оренбургской линии рядом с комендантами, которые были крупными помещиками, запахивающими тысячи десятин силами своего гарнизона, были и Мироновы — офицеры из солдатских детей.

Прообразом Миронова, возможно, был Андрей Крылов, отец Ивана Андреевича.

Это другой и реальный тип офицера того времени.

Пушкин его мог дать, а я был обязан, потому что хотел дать Пушкин.

Образ Пугачева мною был недочитан. Я не понял системы эпиграфов Пушкина, при помощи которых, как об этом я сейчас пишу в специальной книге, Пушкин давал образ Пугачева-вождя.

В специально написанном эпиграфе в главе «Мятежная слобода»

В ту пору лев был сыт, хоть с роду
он свиреп.
«За чем пожаловать изволил в мой
вертеп?» —
Спросил он ласково...

А. Сумароков

Пушкин называет Пугачева львом.

Подпись Сумарокова — здесь мистификация.

В той же главе Пугачев рассказывает про себя сказку, где сравнивает себя с орлом.

Остальные эпиграфы, относящиеся к Пугачеву, взяты из эпопей и народных песен, изображающих покорение Казани Иваном Грозным.

Сделано это с такой последовательностью, что у нас нет никакого сомнения в том, что Пушкин таким способом признал историческую правоту Пугачева.

Ироническое отношение к Гриневу, которое я хотел выразить в сценарии, правильно.

Если судить по эпиграфам, то эпиграфы, относящиеся к Гриневу, взяты из комедии Княжнина и изображают ссоры лакеев между собою.

В Гриневе Пушкин не давал положительного героя.

Попытка создать из Швабрина что-то вроде декабриста, которую я попытался сделать,— неправильна, потому что весь ход работы Пушкина над образом Швабрина идет в сторону снижения этого образа.

Пушкин не нашел для дворянина места в пугачевском восстании. Об этом я тоже говорю подробно в книге.

Машу Миронову нужно было давать так, как это подсказывает Пушкин своими эпиграфами к главам, относящимся к ней.

Ее нужно было характеризовать не народной, а старинной песней, написанной под влиянием Сумарокова.

В общем, сценарий был написан мною неправильно.

Ошибка эта вытекает из неправильного моего понимания Пушкина.

Сценарий «Капитанская дочка» нужно написать заново и снять для звуковой картины.

НА ПУТИ К РЕАЛИЗМУ

М. ШЕВЧЕНКО

Александр Медведкин занимает в нашей кинематографии своеобразное положение. Каждая его картина обладает особым обликом. С 1930 г., со времени выпуска своих первых картин, Медведкин начал вести свою стилевую линию.

Его последняя картина «Чудесница», не зачеркивая прошлого пути своего автора, являет собой некое новое качество.

Медведкин искал путей советской кинематографической сатиры. Тематический круг его интересов первое время был ограничен исключительно отрицательными сторонами нашей действительности. В «Фруктах-овощах», «Полешке» он использовал мелкие, незначительные явления и гиперболизировал их. Методом разрешения этой тематики было использование народных форм творчества. Медведкин пользовался анекдотом, пословицей, басней и на этом строил сюжетную организацию своих новелл.

В плане изобразительном он пользовался лубком, он упрощал и схематизировал кадр. Главное для него заключалось в остроте сюжетных построений, ему мешал кадр, заполненный живым материалом. Актеры Маслецов, Зиновьев играли преувеличенно гротесково, пользуясь почти акробатическим движением и подчеркнутой мимикой.

И такой метод построения картин и главное преувеличенное метафорическое раздувание недостатков нашей жизни приводили Медведкина к ряду ошибок. А. В. Луначарский определил основную беду Медведкина необычайно точным, ясным термином. «Аляповатость прицела» — вот как назвал Анатолий Васильевич порок медведкинских произведений. И действительно, преувеличивая маленькие факты, возводя их в большие степени, Медведкин в своей сатире захватывал и то, что и для него объектом осмеяния никогда не являлось. С другой стороны, схематичность метода объясняла чуждость некоторых вещей Медведкина советскому зрителю, непонятность их. Метафоры его иногда были слишком просты и наивны: медные лбы бюрократов олицетворялись медными пластинками, надетыми на головы актеров. Схематизация кадра приводила зачастую к скудости изобразительной трактовки, а актерский гротеск, сделанный вдобавок на невысоком техническом уровне, не доходил до зрителя.

Еще более полно выявились недостатки Медведкина при его столкновении с большой тематикой. Медведкин обладал настоящим пафосом, настоящим пониманием тематики. Но в его маленьких вещах это слишком часто выражалось в стрелянии из пушек по воробьям. В большой вещи выяснилось окончательно, что с его методом, даже при абсолютно верной направленности и большой высоте тематического задания, пафос автора растрачивается впустую, схематизируется и не доходит до зрителя во всей своей полноте.

В картине «Счастье» Медведкин поставил перед собой совершенно новую задачу. Это была уже не сатира на мелкие недостатки современности,— это была попытка дать большое полотно, дать противопоставление прежней и теперешней жизни в деревне, осмеять мелкобуржуазную, старую крестьянскую мечту о счастье. И в первой половине картины Медведкину

„ЧУДЕСНИЦА". Автор-режиссер А. Медведкин. Оператор И. Гелейн. Мосфильм. На фото арт. М. Шленская в роли ворожеи Ульяны, арт. Е. Ибрагимова-Добржанская в роли доярки Варвары и арт. З. Сажин в роли парикмахера Саввы

удалось с большой злостью, с большим пафосом разоблачить стяжательство, страсть приобретательства. Но во второй — советской —половине его краски оказались бледны, а изобразительные средства — маловыразительны. Подлинного счастья зажиточной и прекрасной деревенской жизни Медведкин не смог по-настоящему показать. Правда, картина прозвучала чрезвычайно остро и интересно. Новая для Медведкина тема — это тема замечательной советской жизни, это тема счастья.

Но, как мы писали выше, в этой картине ему не удалось полностью разрешить поставленной перед собой задачи.

Тема поисков счастья была поставлена им в сценарии картины «Чудесница», и нужно прямо сказать, что на этот раз Медведкин подошел к теме ближе, чем когда бы то ни было. Прежде всего он избавился от того, чтобы делать гротеск во что бы ни стало, он избавился от ряда недостатков своего стиля. Это произошло в основном благодаря тому, что Медведкин пошел к действительности, отказался от того, чтобы смотреть на нее через призму заранее заготовленных схем. Он стал искать в ней нужные ему образы, нужные ему для характеристики новых и замечательных людей моменты.

Беда Медведкина была в том, что к народности в искусстве он шел не всегда прямо. Слишком часто он шел к ней от книжного понимания ее; слишком часто его кадры были похожи не только на настоящие лубки, но и на их стилизацию; слишком часто моменты фольклора брались им не непосредственно, а через преломление их, предположим, в искусстве начала XX столетия.

Кадры напоминали больше билибинские стилизации, а сказ шел чаще от Ремизова, чем от подлинно народного языка. Обращение Медведкина непосредственно к действительности избавило его от ряда основных недостатков. Его темперамент, нашедший настоящую, свою тему, вылился в интересные и по-новому своеобразные формы.

Сюжет картины «Чудесница» как будто бы очень прост. Соревнуются два колхоза. Один из них побеждает. На фоне этого происходят простые и обычные истории: он и она любят друг друга, на пути их любви встают разнообразные препятствия, но в конце любовь торжествует. Страдает старая женщина,которой трудно переделать себя. Есть в фильме еще несколько линий, и все они также просты и несложны. Но главное не в этом. Главное в том, что весь фильм пронизан настоящим оптимизмом, настоящей любовью к труду и к своему делу. Счастье герои фильма находят в своей профессии. Героизм изображен очень остро. Медведкин не боится осмеять «настоящий» героический подвиг — спасение скота при пожаре, и в результате этого осмеяния возникает подлинное ощущение героичности трудовых поступков. Медведкин осмеивает в лице пастуха Ивана мечтательную и неконкретную героику. Он противопоставляет ей непосредственный переход от обыденности, от мечты к действию — образ Зинки.

„ЧУДЕСНИЦА“. Автор - режиссер А. Медведкин. Оператор И. Гелейн. Мосфильм. На фото арт. З. Бокарева в роли доярки Зины

Главное в этой картине в правильно намеченных образах. Начнем с героини. Девочка Зинка, которая мечтает о том, чтобы стать дояркой, и которую в начале картины отдают в подпаски, проста и ясна. Это маленькая девушка, внешне хрупкая и как будто бы несложная. Вместе с тем в ней есть одна замечательная черта— ее целеустремленность. Все ее существо направлено к одной ясной и четкой цели. Ее мечтательность в начале картины быстро переходит в конкретные действия. В противовес пастуху Ивану, который совершает подвиг вначале и потом переходит в расслабленно мечтательное состояние, она проделывает противоположную эволюцию. Ее восторг при виде знаменитой доярки вначале, ее уговоры дедушки—все это правильно найдено и конкретно. Хорошо сделаны и ее попытки перейти к деловому осуществлению своей мечты. Она берется за самую трудную, за самую сложную задачу— обуздать свирепую и неукротимую корову. И Медведкин находит ряд деталей для того, чтобы показать, как маленькая Зинка ласково и нежно начинает ухаживать за свирепым животным, как она инстинктивно находит в процессе ее укрощения новые трудовые методы и навыки.

Труд приобретает черты ее индивидуальности. Мечтательная и нежная девочка переносит всю свою внутреннюю теплоту на животных. Это уже настоящая, подлинная любовь к своему делу, и мы верим, что именно такая девушка должна стать образцовой дояркой; мы верим в то, что ее работа должна начаться именно так, как делает это Зинка в картине Медведкина.

Тут Медведкин приблизился к реалистическому гротеску.Горький учил, что подлинный художник имеет право на преувеличение, и Медведкин находит в сцене разговора Зинки с коровами после ее назначения дояркой ту нужную степень гротеска, которая сохраняет правдоподобие сцены. Обращение к коровам, выяснение специфических черт характера каждой из них — все это у Зинки попрежнему ясно и тепло. Хорошо найден эпизод с переименованием плохой коровы «Заразы» в нежную «Сиреньку».

Правильно найдена Медведкиным линия дальнейшего роста Зинки. Дело Стаханова стало всенародным делом. Забойщик Стаханов стал всесоюзным инструктором. Зинка тоже не может не передавать найденного ею окружающим. И попрежнему скромная, она выступает с отчетливыми и твердо выраженными общими требованиями. В этом отношении чрезвычайно показательна сцена в правлении колхоза. Зинка выступает здесь в роли прокурора «с кроткими глазами». И режиссер, и актриса сумели найти здесь нужные краски для того, чтобы развернуть этот образ. И следующие этапы трансформации Зин-

„ЧУДЕСНИЦА". Автор - режиссер А. Медведкин. Оператор И. Гелейн. Мосфильм. На фото арт. Е. Ибрагимова-Добржанская в роли доярки Варвары

ки идут также закономерно. Характерна для этого пути сцена, когда маленькая Зинка со счастливым видом сообщает о победе, которую одержала не она, а старая Варвара.

И вполне закономерно звучит финальная сцена — Зинка на трибуне кремлевского зала. Мы верим в то, что именно такая вот простая девчонка, осуществившая свою замечательную мечту и сохранившая всю нетронутость, всю свежесть своего характера, может превратиться в большого гражданина нашей великой родины. И слова ее о Сталине объясняют, вскрывают всю глубину ее характера, ибо у него она училась и отношению к своему делу, и к людям, и железной целенаправленности. В нем сливаются самые замечательные черты современной эпохи, и каждый герой нашего искусства учится у него и произносит его имя с той большой любовью, с которой это делает и маленькая медведкинская Зинка.

Линия трудового и общественного развития Зинки переплетена с ее личными переживаниями. Лирические отношения Зинки и пастуха Ивана по-настоящему трогательны. Это та настоящая любовь, которая проходит через всю жизнь, которая видит недостатки, которая может отходить от объекта своей любви, но которая сделает все, чтобы сделать его по-настоящему хорошим.

Линия Зинки — это лучшее, что найдено Медведкиным в этой картине; лучшее это еще потому, что как раз человеческое и было тем, что наименее всего удавалось Медведкину; лучшее это и потому, что на этом характере удалось ему наиболее полно отразить тему счастья.

Иван. Мечтательный пастух. Романтик. Герой. Интересен он тем, что Медведкину на нем удалось найти целый ряд подлинно сказочных народных мотивов. Медведкин очень остро ставит тезис о ложной мечтательности, развивая его на примере Ивана.

Лирически мечтательный Иван из-за своей бездеятельной наклонности к грезам дан в фильме как бездельник. И ясно из картины, что его лирическая линия сможет быть преодолена только, если он пойдет по пути своей возлюбленной Зинки, если он сумеет переключиться в конкретное, если он сумеет найти ту направленность, которой ему нехватает. Данные для этого у него есть. Медведкин это очень тактично показал вначале, очень хорошо использовав эпизод спасения телят в двойном смысле: с одной стороны, для того, чтобы характеризовать героя в его собственном значении, с другой — для того, чтобы показать несколько приподнятый и романтический его стиль.

Интересен образ Варвары — старой доярки. Остро поставлена на этом образе проблема непригодности старых методов работы. И так же как у Зинки Медведкин сумел связать производственную деятельность и производственную линию с личной стороной, так же он сделал это и здесь. Художественно это конкретизируется в отсутствии любви и нежности на протяжении всей биографии Варвары. Этот забитый и злой человек не может найти в себе той теплоты, той любви, которая нужна теперь в труде. И Медведкин находит правильное разрешение конфликта: для того, чтобы найти в себе новое отношение к производству, Варвара должна переломить себя, стать теплой и любящей.

Пережитком старого Медведкина является разрешение образа знаменитой доярки «Малютки». Здесь слишком много от поверхностного гротеска. Уже само противопоставление большой девушки и прозвища «Малютка» — примитивно. Противопоставление ее маленькой Зинке тоже является элементарным.

Парикмахер Савва — лирический энтузиаст и замечательный человек. Тут Медведкиным тоже найден ряд хороших деталей по линии его сюжетной характеристики — его энтузиазм, его любовь к своему делу, его приемы личного участия в соревновании. Но его внешний облик и поведение порой слишком упрощены и прямолинейны.

Образ колдуньи заставляет нас вспомнить прежние фильмы Медведкина. Однако если сравнить этот образ со схожим с ним во многом образом странницы из «Счастья», то в этом фильме колдунья сделана значительно острее. И в значительной мере это происходит оттого, что поступки ее более конкретны и реалистичны. Здесь нет дерганья, валянья по полу и тому подобных поступков. Колдунья из «Чудесницы» только лазит по деревьям, и это уже сюжетно оправдано.

Эти образы позволяют Медведкину создать общую радостную атмосферу фильма. Зинка, Варвара, Савва энтузиастичны, лиричны и эмоциональны. Впервые зритель начинает любить героев медведкинской картины. Это произошло благодаря тому, что эти герои Медведкина становятся по-настоящему человечными.

Основное достижение Медведкина в технике режиссерской работы состоит в том, что он научился работать с актером. Трудно различать в нем сценариста и режиссера, ибо, как известно, все сценарии его фильмов написаны им же. Но в данном случае мы видим, что образы, создаваемые Медведкиным сценаристом и Медведкиным режиссером, стали значительно более теплыми и человечными. Медведкин стал находить характерные черты своих героев, и это сказалось и в непосредственно съемочной работе.

Медведкиным в этой картине намечены новые способы разрешения кинематографической метафоры. В этом отношении заслуживает внимания один из первых эпизодов картины — эпизод с пожарными. Добровольное пожарное общество успевает на пожар как раз тогда, когда осталось обгорелое место. Прибежавшие пожарные с недоумением смотрят кругом. Потом им хочется закурить. Спичек не оказывается. Они долго ищут на пожарище головешку и, найдя ее, начинают ее раздувать. В данном случае мы имеем специфически кинематографическое, конкретное и убедительное разрешение эпизода.

С такой же кинематографической конкретностью сделана сцена на берегу реки, в которой Варвара пытается отмыть свои руки. Она предельно выразительна по выбору кадра, по

монологу. Большой силы достигает проход пастуха Ивана ночью по болоту. Это настоящая сказка. Тут Медведкин пользуется не суррогатами фольклора, а адекватно переносит его в кинематограф. Темное и интересное по рисунку небо. Черная земля. И пастух, проходящий по болоту. Хороши найденные мечтательные слова: «Хочется мне, чтобы закричал ночной коростель». И когда в ответ на это действительно кричит коростель, вы не воспринимаете это как режиссерский трюк. Вы принимаете это как предельный разворот образа Ивана, как пафос его эмоций, показанный до конца. И когда после этого следует лирическая сценка встречи с Зинкой, она звучит тепло и убедительно.

Как всегда, разнообразна выдумка Медведкина. Тут и замечательно стоящая лошадь в пожарной команде; тут очень интересно сделанная экскурсия колхозников по колхозу-победителю, где остроумно использован пародийный прием. Ровным, привычным голосом описывает все достижения своего колхоза экскурсовода. И это обостряет восприятие тех действительно прекрасных вещей, которые она показывает. Богата по выдумке роль парикмахера. Очень хорошо, когда он едет на осле и в такт его чтению совершается ряд событий. Когда читается об ослиных ушах фашизма, обиженно двигает ушами парикмахерский ослик; когда говорится о топтании на месте, ослик действительно начинает вертеться вокруг пня.

Вырос профессионально Медведкин и в таких областях, как монтаж. Очень хорош крупный план колдуньи в первой сцене наговора. Ритмически и по смыслу сцены он усиливает выразительность эпизода.

Но отсюда же должен начаться и перечень недостатков картины Медведкина. Первым из них является то, что картина очень затянута. Это сказывается и на внутреннем строении эпизодов. Режиссер как бы впервые вырвался на натуру, он впервые увидел природу. И Медведкина охватила жадность — он стремится вставить как можно больше кадров природы.

Изобилие пейзажей оказывается помехой для восприятия. Там, где можно было ограничиться только одним кадром, Медведкин дает несколько, и впечатление от основного, конечно, пропадает.

Неправильно организована и вся картина в целом. Благодаря обилию эпизодов и линий получается некоторая затянутость, которая мешает четкому ее восприятию. В целом, так же как и в отдельных эпизодах, монтаж всего фильма (последняя стадия организации материала — монтажа) тоже затянут. Так же как в отдельных эпизодах имеются лишние кадры, так же и тут на темпе сказывается обилие проходов, панорам, проездов. Очень хороша первая панорама с подъемом на гору, очень остроумно придумана панорама проезда председателя колхоза с Зинкой, но этого всего так много, что иногда положительное качество начинает переходить в противоположность — в затягивание темпа.

Мы писали о неровности эпизодов. Наряду с замечательными вещами мы находим такие недоделанные вещи, как первый показ замечательного колхоза. Это затянуто и неясно. В некоторых кадрах вкус изменял Медведкину. Погоня за коровой в начале фильма, сцена с зубной болью прокурора ниже общего уровня выдумки Медведкина в этой картине.

Из актеров на первом месте должна быть поставлена Бокарева — Зинка. Она искренно проста, трогательна. Ее интонации богаты и разнообразны. Выступление Зинки в правлении колхоза сделано на очень выразитель-

„ЧУДЕСНИЦА“. Автор-режиссер А. Медведкин. Оператор И. Гелейн. Мосфильм. На фото арт. Сметана в роли „Малютки“ и арт. З. Бокарева в роли доярки Зины

ном интонационном рисунке. Очень хорошо то место на берегу реки, когда она вдруг говорит про Ивана: «Он не придет». Это очень эмоционально и выразительно. Хорошо поет Бокарева свою лирическую песенку. Тут найдена не только словесная выразительность, но и подлинно кинематографическое движение—опускающееся плечо. Хорошо наконец проводит Бокарева свой финальный монолог. Он сделан искренно, на большом и настоящем темпераменте, на хорошем и выразительном жесте. Первое выступление Бокаревой в кино является несомненно удачным.

Варвара —Е. Ибрагимова-Добр жанская. Кое-где она явно переигрывает, как, например, в сцене погони за коровой. Очень сильно она переигрывает во время своего монолога. Однако ряд сцен она проводит хорошо и убедительно. Таковы, например, сцены пения, сцена после доения, эпизод с руками.

Парикмахер Савва — артист Сажин. У него мягкие интонации, выразительные движения. Образ найден им, и актер из него не выпадает. Может быть иногда слишком однообразны интонации. Мы впервые видим этого артиста в кинематографе, поэтому нам трудно сказать, что это— прием или типично актерское свойство.

Пастух Иван. Экономный и выразительный актер. Все лирические монологи ему очень удались, особенно хорошо он говорит в ночной сказке. Общий рисунок роли немного однообразен, но это зависело не от актера. Это было определено скупостью отпущенного ему сценарного материала. Там же, где у него были возможности, он разнообразил свой рисунок. Так, во время спасения телят он показал хороший рисунок движения.

Не очень хороша Сметана в роли «Малютки». Она слишком груба, причем не в плане образа, а в плане построения роли. Тут можно было бы избежать излишнего нажима.

Очень хорошо снял картину оператор Гелейн. В особенности ему удалась Ока. Он дал ее разнообразный и живописный облик. Ока у него лирична, романтична. Переходы от эпизода к эпизоду, которые даются планами реки, показывают ее в различных обликах. Сравните реку вначале, при переходе к пароходу, при переходе к ночи. Все это очень разнообразно и вместе с тем сохраняет единый операторский стиль. Мы уже отмечали ряд особо выразительных кадров. Это ночная река, панорама берега. В едином стиле по отношению к картине Гелейн снял и Москву. Кадры, снятые уже неоднократно, зазвучали по-новому и в единой световой и цветовой гамме по отношению именно к данной картине. Их не спутаешь с подобными кадрами из других фильмов. Кое-где оператор выпадает из стиля, например, в кадрах колдовства, но это следует объяснить тем, что именно здесь режиссер идет по своему старому пути.

Хороша музыка Шварца. Мотивы «Чудесницы» строятся на большом использовании народного творчества. Они лиричны и вполне соответствуют общему стилю картины. Вместе с тем Шварц не отказался от иронии и там, где нужно, например, в сцене пожарных, едущих на пожар, умело применил эксцентрику.

Картина хорошо записана (звукооператором Свердловым). Перезапись никак не ощущается.

Технически удачно разрешено рисованным путем осуществление кремлевского зала.

В целом картина, несмотря на все ее недостатки, представляет собою интересное произведение, свидетельствующее о росте А. Медведкина. Для Медведкина «Чудесница» — большой шаг вперед и по линии приближения к реализму и по росту режиссерского мастерства. Актеры, в частности Бокарева, во многом помогают ему в преодолении схематизма и излишнего гротеска. Оператор, композитор и остальные участники картины оказались на высоком профессиональном уровне.

Картина является доказательством того, что путь мастера к реализму есть единственный живой путь. Только на нем возможны достижения и рост. Право на особенность и неповторимость художника предоставлено в нашей стране, но это не право на кривую усмешку снобов, а право на настоящее живое творчество. Только в нем путь к зрителю, размолвка которого с Медведкиным должна кончиться, по нашему мнению, с картиной «Чудесница», ибо впервые в ней он увидит у этого режиссера живые чувства и живых людей.

„БЕСПРИДАННИЦА“

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

„Мы уже сказали, что конец этот кажется нам отрадным. Легко понять почему: в нем дан страшный вызов самодурной силе, он говорит ей, что уже нельзя итти дальше, нельзя долее жить с ее насильственными мертвящими началами“.

(Добролюбов. „Луч света в темном царстве“. Строки, вычеркнутые царской цензурой.

«Бесприданница» — на экране.

После выхода «Грозы» прошло свыше двух лет. Что же новое дало нам теперь советское киноискусство, заново перелистав такие знакомые и волнующие страницы «Бесприданницы»?

Город. Церковь. Поет хор: «И не введи нас во искушение». Невеста, рядом с ней Лариса. Хор: «Но избави нас от лукавого».

И вот уже разъезд. Паратов широким жестом бросает отороченную дорогим мехом шубу. Лариса ступает по ней и усаживается в коляску.

В однообразной и постылой, заранее предначертанной, унылой, скучной жизни «темного царства» широкий жест Паратова (Вожеватов говорит о нем: «С шиком живет!») врезался в память Ларисы.

Картина с первых кадров с железной логикой ведет к трагедии Ларисы. Красивая, жизнерадостная, еще не успевшая привыкнуть к рабской, полной самодурства жизни, Лариса не имеет ни сил, ни сознания для того, чтобы вырваться из омута этой жизни, и ей кажется, что Паратов, красавец и широкая натура, поможет ей выйти в широкий мир, подальше от этой постылой жизни.

Но какая трагедия ожидает девушку! Ведь вот Кнуров сегодня лишь спокойно следит своими масляными глазами за красавицей Ларисой, он не спешит, он знает, что она попадет в его руки, немного позднее — это ничего...

И перед этой трагедией меркнет все. И спокойная, казалось бы, обстановка, окружающая Ларису, сразу обретает трагедийные черты. Лариса после отъезда Паратова остается в полном отчаянии. Она хочет бежать, куда глаза глядят, но Огудалова настигает ее. Она возвращает ее обратно не как любящая мать, спасающая свою дочь, а как представитель этого темного, страшного мира, не желающий выпустить ее из своих цепких лап. Лариса вернулась в свой постылый дом.

И вот у Ларисы уже жених. Тяжелая, мрачная и обычная картина. «Это мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, мир тупой боли, мир тюремного, гробового безмолвия, лишь изредка оживляемый глухим бессильным ропотом, робко замирающим при самом зарождении» (Добролюбов).

Робкий протест Ларисы, ее вспышка

„БЕСПРИДАННИЦА“. Сценарий Я. Протазанова и В. Швейцера. Режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон

против всего того, что окружает ее, давно притихли — и вот рядом постылый жених.

Смирилась ли Лариса?

Нет, не смирилась.

— Поедемте поскорее в деревню, — говорит она Карандышеву.—Мне так хочется бежать отсюда...

Старый квалифицированный режиссер Протазанов с достойной всяческого одобрения смелостью поручил главную роль Ларисы молодой, начинающей актрисе — Нине Алисовой.

И что же? Алисова справилась со своей большой и трудной ролью, справилась в рамках той трактовки, которую дал роли, дал всей картине режиссер. Алисова играет просто, без нажима, без погони за внешним эффектом, но и без вялости. Она разворачивает образ постепенно, переходя от одного состояния к другому, и чем дальше, тем сильнее чувствуется, как на шее этой прекрасной, здоровой, одаренной, но скованной «темным царством» девушки завязывается мрачный узел.

Вместе с тем Алисова и режиссер поступают правильно, не придавая образу героини черт трагедийной обреченности. Это было бы неправильно, это противоречило бы Островскому, у которого Лариса именно тем и отличается, что она полна сил, жизнерадостна и тянется к жизни до самой последней минуты.

Не правы те, кто упрекают режиссера и актрису в том, что ими не создан трагедийный образ Ларисы. Критика работы Алисовой и режиссера Протазанова над образом Ларисы и над фильмом в целом должна итти не по этой линии. Не в том недостаток образа Ларисы и недостаток всего фильма, что он недостаточно трагедиен. Правда, молодая актриса кое-где недотягивает свою роль, правда, конец фильма вышел у Протазанова и Алисовой недостаточно сильным, однако не здесь надо искать причин того, что фильм «Бесприданница», фильм, который смотришь с пристальным вниманием с первого до последнего кадра, фильм, сделанный с хорошим профессиональным мастерством режиссером, оператором, звукооператором и большинством актеров, все же не дает полного удовлетворения.

Пьесы Островского всегда таили и таят в себе некую зацепку для поверхностно-«реалистической», а по существу бытовой трактовки. Кто не вчитается достаточно глубоко в Островского, кто не попытается приподнять завесу и вглядеться в то прошлое, которое увековечил в своих пьесах Островский, кто не будет, подобно Добролюбову, читать Островского до дна, искать в его пьесах «выражения народной жизни, народного стремления» (Добролюбов), тот не сможет со всей силой убедительности и страстности воссоздать сегодня пьесы Островского.

Смысл «Бесприданницы» надо искать не в бытовой стороне пьесы. Смысл «Бесприданницы» надо искать в столкновении молодой, полной сил девушки Ларисы с темным миром. Надо акцентировать ее стремление к новой жизни, к счастью, ко всему тому, чего не может дать удушающая обстановка.

Трактовка «Бесприданницы» у Протазанова оказалась недостаточно глубокой. Фильм несколько перегружен бытовым «реализмом», психологическими и бытовыми деталями, подменяющими глубокое реалистическое раскрытие образов.

Особенно ярко проступает эта недостаточно глубокая трактовка «Бесприданницы» на образе Паратова. Паратов (артист Кторов) дан в фильме таким недалеким и незначительным, что только поэтому ослабляется образ Ларисы. В самом деле, если Лариса полюбила такого Паратова, если она ухватилась за него, чтобы спастись из «темного царства», то значит (такой вывод напрашивается сам собой) Лариса сама по себе неглубокая и недалекая в своих стремлениях девушка. В трактовке Кторова и режиссера Протазанова образ Паратова обеднен, сделан слабо и прямолинейно. Это не значит, что мы согласны с теми критиками, которые хотели бы видеть в Паратове сложную и интересную фигуру. Это не так. Паратов, его «героизм», его «щедрость», его «широкая натура» — все это в конечном счете фикция, но нельзя же давать Паратова настолько откровенным и прямолинейным пошляком, как это сделали Кторов и Протазанов.

В предисловии к сценарию один из его авторов В. Швейцер пишет:

«В Паратове дан образ гибнущего русского дворянства, проедающего последние выкупные платежи, с треском и бенгальским огнем уходящего с исторической сцены. Романтика этого «последнего дворянина» — романтика вырождения. Это бреттер, а не рыцарь, это дешевый трактирный Рокамболь, а не Печорин».

Надо сказать, что такая трактовка Паратова не совсем верна. Этот «гибнущий дворянин» оказывается вместе с тем трезво расчетливым человеком, улаживающим свои дела, забывающим о всяком бреттерстве тогда, когда дело заходит о будущем, об упорядочении его дел.

Ведь авторы оставляют в фильме следующие слова Паратова:

«Для меня заветного ничего нет, найду выгоду, так не продам! Продаю свою волюшку, господа, женюсь на девушке очень богатой, беру в приданое золотые прииски».

Достаточно одной этой черточки, чтобы сказать, что Паратов хотя и не Печорин, но и отнюдь не типичный гибнущий дворянин. Паратов скорее из тех «гибнущих» дворян, которые выживали, слившись с молодой русской буржуазией.

Но этого образа, как мы видели выше, в фильме не оказалось. И благодаря явно поверхностной и неглубокой трактовке Паратова конфликт оказался ослабленным. Все выглядит более просто и бедно, чем следовало бы.

Неправильно также, что в основном интересный образ Карандышева (артист Балихин) трактован актером и режиссером так, что вызывает у зрителя пренебрежение и насмешку. Драматические черты этого образа явно принижены.

Говоря о недостатках фильма, мы тем не менее считаем необходимым отвести неверную критику фильма, данную рецензентом Э. Бескиным в «Вечерней Москве» 22 декабря 1936 года. Вместо критики недостатков режиссерской трактовки этого в целом отнюдь неплохого фильма Бескин безапелляционно заявляет:

«Фильм дает всего лишь слащаво-сентиментальную «историю несчастной любви» Ларисы к Паратову».

Это заявление, столь же безапелляционное, сколь и развязное, отнюдь не соответствует существу дела. Дело, конечно, не только в неправильности такой оценки. Оценки могут быть разными, но их необходимо аргументировать. Между тем Бескин ничем не аргументирует заявления о «слащаво-сентиментальном» якобы фильме «Бесприданница».

Бескин так и не объяснил по существу, в чем дело, чего нет в фильме, как это так «слащаво-сентиментально» сделан фильм. Он ограничился лишь тем, что разругал целый ряд эпизодов, режиссера, актеров, в том числе молодую и безусловно талантливую актрису Алисову.

Бескин ограничивается руганью, неаргументированными оценками, вроде: «Это неверно», «Это искажает», «Не под силу» и т. д.

„БЕСПРИДАННИЦА“

Сценарий Я. Протазанова и В. Швейцера. Режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон. На фото арт. Н. Алисова в роли Ларисы и засл. арт. О. Пыжова в роли Огудаловой.

„БЕСПРИДАННИЦА"

Сценарий Я. Протазанова и В. Швейцера. Режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон. На фото арт. Н. Алисова в роли Ларисы и арт. Б. Тенин в роли Вожеватова

Нам кажется, что рецензенту Бескину попросту не по плечу занятие кинокритикой. Ведь в начале своей рецензии он написал следующие, явно не грамотные для искусствоведа строки:

«Как кинофицировать Островского? Нужно ли его уводить от театра к так называемой «киноспецифике», на которую так любят ссылаться кинорежиссеры, или, наоборот, приблизить кино к театру, чтобы по возможности ближе передать те театральные образы, приемами которых написана «Бесприданница»? — Конечно, последнее».

Нужно ли сегодня, при нынешнем развитии самостоятельного, массового, народного, полноценного искусства кино, полемизировать с рецензентом Бескиным, продолжающим, подобно некоторым консервативным искусствоведам-эстетам, считать кино искусством низшего порядка, чем театр. Бескин считает, что кинематографии, мол, не по плечу воссоздание самостоятельного от театра фильма «Бесприданница». Бескин ухватился за принявшую обывательский характер критику слова «киноспецифика», слова, кстати, имеющего определенный, конкретный и глубокий смысл, но, к сожалению, не всегда уместно применяемого. К сведению рецензента Бескина скажем, что киноспецифика, или, вернее, специфика киноискусства, — существует. Специфика этого искусства дала нам возможность создать уже не одну полноценную картину по произведениям наших классиков, и толкать кинематографию на путь создания «спектаклей» на пленке, как это делает Бескин, значит, либо ничего не понимать в искусстве кино, либо консервативно, реакционно относиться к нему. Дескать, мы можем вам разрешить запись и съемку на пленке спектакля «Бесприданница», но не смейте воссоздавать самостоятельный от театра (не от Островского, но от театра, конечно) фильм.

„БЕСПРИДАННИЦА". Сценарий Я. Протазанова и В. Швейцера. Режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон

К ТРИДЦАТИЛЕТИЮ ОПЕРАТОРСКОЙ РАБОТЫ Г. ГИБЕРА

В феврале 1937 г. исполняется 30 лет кинематографической деятельности одного из старейших операторов советского кино Григория Владимировича Гибера.

Г. В. Гибер начал свою работу в кинематографии в 1907 г. в прокатной конторе «Глобус». В 1908 г. он поступил в лабораторию Ханжонкова, где монтировал заграничные фильмы, одновременно работая лаборантом.

В 1912—1913 гг. он снял первую русскую комедию с режиссером Туркиным «Приключения Антоши».

В период Февральской революции тов. Гибер переключился на съемку хроники. Он снимал в Петрограде первую забастовку путиловцев и стачку на заводе «Промет». Вернувшись в Москву, он окончательно перешел на хроникальную работу.

В 1918 г., после организации Кинофотокомитета при Наркомпросе, тов. Гибер был впервые командирован на передовые позиции гражданской войны.

1919 г. он провел на южном фронте, находясь в распоряжении тов. Егорова.

В мае 1920 г. тов. Гибер командируется на западный фронт в распоряжение тов. Тухачевского. Здесь он снимал бой под Молодечно, взятие города Борисова и Минска. Затем он совершил поездку с поездом тов. Дзержинского. На западном фронте он работал с мая по октябрь 1920 г. Исчерпав запасы пленки, тов. Гибер активно участвовал в работе газеты «Красный фронт» в качестве репортера.

В конце 1920 г. его откомандировали в распоряжение тов. Калинина. С «поездом им. Октябрьской революции» он совершил длительную поездку от Москвы через Харьков.

1921 г. Гибер провел в Москве. Он снял VII съезд ВКП(б). Здесь он впервые снял Владимира Ильича Ленина. Затем тов. Гибер снял III конгресс Коминтерна и выступление Владимира Ильича Ленина на Красной площади.

В качестве оператора тов. Гибер был также прикомандирован к Владимиру Ильичу Ленину и снимал его выступления во время экскурсии рабочих «Красной Пресни» на Рублевский водопровод.

В конце 1921 г. тов. Гибер командируется в армию Семена Михайловича Буденного.

В 1923 г. тов. Гибер снял перелет «Москва — Ленинград». В 1924 г. он был первым оператором, выехавшим для съемок в Среднюю Азию.

Хроникальная съемка в боевой обстановке гражданской войны сыграла огромную роль в творческом развитии Г. В. Гибера.

Поставленная перед советской кинохроникой задача непосредственного отображения политических событий величайшего исторического значения требовала от оператора идейной целеустремленности, огромной творческой изобретательности, активности и умения приспосабливаться к любым условиям съемки. Г. В. Гибер был одним из немногих операторов старой школы, целиком и полностью посвятивших себя этой ответственной политической задаче.

Работая на передовых позициях классовой борьбы, Г. В. Гибер был не только кинематографистом, но и бойцом, ежеминутно готовым сменить киноаппарат на винтовку.

После окончания гражданской войны тов. Гибер вновь перешел на работу в художественную кинематографию, принеся с собой высокую техническую культуру, обогащенную опытом хроникальной работы.

В 1923 г. тов. Гибер снимает фильм «Страна солнцевеющая» в постановке режиссера Разумного. Затем идут картины: «Беспризорные», «Дипломатическая война», «В тылу у белых», «Их судьба».

В 1924 г. тов. Гибер снял похороны Владимира Ильича Ленина — скорбный путь от Горок до Колонного зала и Красной площади.

В 1925 г. тов. Гибер перешел на работу в Госкино. Здесь он снимает ряд картин: «Песня о камне», «Мамут и Айше», «Каштанка», «Красная Пресня», «Третья мещанская», «Булат-Батырь», «Капитанская дочка», «Иуда», «Герои домны» и «Властелин мира».

С 1932 по 1935 г. тов. Гибер работал по съемке оборонных фильмов.

В 1935 г. тов. Гибер опять вернулся в художественную кинематографию, сняв картину «Сердце гор» и совершив трудное путешествие в Верхнюю Сванетию.

Г. В. Гибер является одним из немногих операторов старой кинематографической школы, строивших свою работу на основе определенной художественной установки. Именно это качество отличало его работы от работ многих других операторов дореволюционной кинематографии, не выходивших за рамки простого ремесленничества.

Творческий путь Г. В. Гибера — это путь, характерный для многих советских кинематографистов, проявивших свою преданность делу советской кинематографии в труднейший период гражданской войны и первых лет восстановления.

В день тридцатилетнего юбилея Г. В. Гибера мы приветствуем в его лице крупного мастера, подлинного художника, одного из лучших представителей советского операторского искусства.

С. М. Эйзенштейн, Э. К. Тиссэ, А. Н. Москвин, А. Д. Головня, Г. В. Александров, В. С. Нильсен, М. И. Ромм, Б. И. Волчок, М. Е. Гиндин, Ю. Я. Райзман, А. В. Мачерет, Ф. М. Эрмлер, А. Н. Кальцатый, Н. С. Наумов, Ж. К. Мартов, В. В. Гарданов, З. Ю. Даревский, В. И. Попов, Д. М. Фельдман, А. В. Гальперин.

ПО ПОВОДУ НЕСКОЛЬКИХ ФРАНЦУЗСКИХ ФИЛЬМОВ

ЖАК САДУЛЬ

«Не аплодируйте слишком плохим фильмам, если они даже французского производства»

Луи Деллюк

Такой подзаголовок можно было прочесть на обложке каждого номера французского киноеженедельника «Cinema», выходившего пятнадцать лет тому назад под редакцией Л. Деллюка и которого, увы, до сих пор некем заменить. Л. Деллюк из номера в номер твердил: французское кино должно быть французским.

Время, когда выходил журнал «Cinema», было временем больших надежд для французского кино. «Лихорадка», «Женщина ниоткуда» Л. Деллюка, «Эльдорадо» Марселя Л'Эрбье, «Верное сердце» Жана Эпштейна, «Колесо» Абеля Ганса — как все это было знаменательно! Но вот Деллюк умер, Л'Эрбье, отличавшийся изысканностью стиля, постепенно скатился к более чем посредственным вещам, Эпштейн в течение многих лет совсем не работал (говорят, теперь он получил какое-то предложение фашистов в Риме), Абель Ганс после «Наполеона» преподнес нам жалкую мелодраму «Лукреция Борджиа».

Надо сказать, что причиной таких неожиданных провалов являются не только те или иные неудачи отдельных киноработников, сколько организация французского кинопроизводства, эта чудовищная машина, функционирующая как бы для того, чтобы выбрасывать на рынок всевозможный хлам.

На одного такого режиссера, как Фейдер, давшего в течение пятнадцати лет столько ценного, приходится очень много других не менее талантливых работников, которые пропали зря. Сколько настоящих кинематографистов, когда-то сторонников «Авангарда», сделались жертвой этой чудовищной машины и начали делать все, что угодно, начиная от водевилей в кальсонах до драм в кепи с галунами. Порой достаточно было нескольких месяцев, чтобы дойти до такого падения.

Но является ли кинохлам монополией только нашей страны? Что сталось с немецкой или шведской кинематографией? И если Советский союз продолжает посылать нам такие первоклассные вещи, как «Чапаев» и «Мы из Кронштадта», то этого никак нельзя сказать про американцев. Что дало нам за последнее время американское производство, где талант и ум его лучших работников заменен «талантами» господ из газетного треста Херста?

Мервин ле Рой, автор «Беглеца с каторги» и «Искателей золота», преподносит нам мелодраму, которая может соперничать разве лишь с «Мексиканским солнцем» на подмостках театра Шателэ. Борзаж, автор стольких замечательных немых фильмов (мы не забыли еще его «Женщину с вороном») и звуковых, как, например, «И теперь», «На бархате», сделал комедию, прославляющую американских моряков, где пошлость соперничает с бездарностью. Полное ничтожество Джон Форд сбежал от современных сюжетов в далекое прошлое. После восхваления сторонников невольничества, врагов Линкольна перед ним встала еще более неблагодарная задача — показать в картинках борьбу Елизаветы с Марией Стюарт. Машина, отодвигающая назад время, с таким же успехом отодвигает назад и талант. Нельзя без содрогания подумать, что станется с Джоном Фордом, когда он дойдет до экранизации библейских сцен... Любич вместе с Борзажем преподнесли нам насквозь фальшивое, подслащенное сахарином «Желание». Что касается фон Штернберга, то его фильм «Большой парад» настолько запачкан сбитыми сливками, что ему могла бы позавидовать любая комическая короткометражка Мак Сеннета, изобилующая пирожками с кремом. «Звезды» разделили судьбу с лучшими режиссерами. С ними обращаются нисколько не лучше. Страстная Кэй Франсиз превратилась в морализующую сестру милосердия, темпераментный Поль Муни — в комика жалких мелодрам. Из братьев Маркс сделали клоунов.

Наиболее ценным вкладом американцев последнего времени, за исключением гениального произведения Чаплина «Новые времена», можно бы, пожалуй, признать манеру, нашедшую свой жанр и которую они сами называют «софистической». Надо сказать, что Копра в этом плане удалось сделать прекрасные вещи. Нет нужды расхваливать его «Нью-Йорк-Миами» или недавний «Экстравагантный мистер Дида».

Но вслед за «Нью-Йорк-Миами» как из рога изобилия посыпались бесконечные подражания. Все это неизменные наши старые знакомые: благородные проходимцы, выскочки, кокетливые мамаши, простофили из водевилей Пале Ройяля. К ним присоединился бедный молодой человек, обольстительный и довольно неприятный, несносная молодая девушка-миллиардерша, папаша-миллиардер, угрюмый и добродушный, мамаша-миллиардерша, своенравная и крайне легкомысленная. Для того чтобы легкая шутка могла развернуться во-всю, требуется высокая, плотная денежная стена, неправдоподобные поступки действующих лиц, отказ от действительной жизни. Так, например, в одном из таких подражателей Копра нам привелось видеть молоденькую миллиардершу, ненавистную всем только потому, что она придерживается левых убеждений, и молодого человека, обольстительного потому, что он среди революционных студентов является сыщиком с резиновой дубинкой. Конец: этот господин женится на золотом мешке, миллиардерша выходит замуж за воплощенный порядок. И когда Копра благодаря своему таланту находит лазейку из этой крепостной стены, то это редко удается его подражателям. Манера, с которой сработаны все эти новые безделушки, мало чем отличается от манеры традиционных легких комедий Флерса и Хайавэ. Они имеют успех в дорогих кинотеатрах Елисейских полей, и публика, аплодирующая генералу Франко, наслаждается, находя там остроумие больших бульваров, процветавшее до войны и приноровленное к американ-

ским вкусам. Но эти вывернутые наизнанку обноски, переделанные по последней моде Бродвея, все же отдают затхлостью старья, они не могут воскресить того, что давно уже умерло. Время таких забав раз и навсегда миновало.

Иногда этот «софистический» жанр смешивается с полицейским жанром или с не менее типичным для Америки «гангстер-жанром», пришедшими за последние годы в упадок. Но из этого соединения родилось нечто, достойное внимания. Таков фильм «Коктайль и человекоубийство», являющийся одним из лучших фильмов последнего года. В данном случае то, что давно уже выдохлось, вдруг развернулось со всей силой, присущей этому жанру: абсурдностью и легкомысленностью опустошающего ужаса. В причудливых новогреческих декорациях молодые миллиардеры, — эта бесшабашная сволочь, презираемая даже их слугами, — со стаканами виски в руках пляшут настоящий «танец смерти» на коврах, усеянных трупами.

Однако путь, на который ныне стала американская кинематография, едва ли, как нам кажется, можно считать плодотворным.

Французская школа за последние два года, напротив, дала очень значительные фильмы, которые, мы склонны думать, являются датами в истории мирового кино. Они звучат уже по-новому, и их влияние все растет. «Пансион Мимоза», «Тони», «Героическая ярмарка», «Преступление господина Ланж», «Жизнь принадлежит нам» и последние два фильма — «Женни» Марселя Карне и «Чудесная бригада» Наполеона Дювивье — вот первоклассные вещи, которые нам хотелось бы отметить.

Несколько лет тому назад в одном кинотеатре рабочего квартала я видел плохой французский фильм «Западня», сделанный по роману Золя того же названия. Режиссер наводнил прачечную, где работает героиня Жервеза, целой труппой «гёрлс», которые, взобравшись на гладильный стол, двигали в такт ногами. Весь фильм был примерно того же уровня. Вдруг на крыше одного дома парижского предместья показались рабочие-паяльщики, и эти короткие кусочки с настоящим домом, настоящим небом преобразили фильм. Искусственные декорации сменила натура. Главная заслуга молодой французской школы заключается именно в том, что она прорвалась сквозь театральные декорации.

Кабачок предместья, где мы слышим звуки гармонии в «Пансионе Мимоза», двор парижского дома, где совершается преступление господина Ланж, железнодорожный мост, который служит препятствием во время бегства Женни, гостиница, где живет «Чудесная бригада», и сколько еще других таких мест, снятых с натуры, заменили плохо намалеванные декорации, обычно служившие фоном французских фильмов.

«Женни» упрекали за ее сюжет. Для этого, конечно, были свои основания. Стареющая, цепляющаяся за свою последнюю любовь женщина, соперницей которой благодаря роковому стечению обстоятельств становится ее дочь, — условный сюжет трагедии, таящий в себе угрозу сползти в мелодраму, если действие происходит в местах содержателей притонов и злачных мест Монмартра. Однако никто не осмелится, невзирая на некоторое сходство сюжета и места действия, сравнивать «Женни» с Ригольбош, этим жалким пузырем, надутым для дряхлой шкуры Мистенгет.

И если такие сравнения не приходят в голову, то этим мы обязаны большому дарованию Марселя Карне, его превосходному знанию своего дела, почерпнутого им у своего учителя Фейдера, чудесному диалогу и прежде всего благодаря тому, что это дарование, мастерство и диалог были поставлены на службу реализму.

Реализм — основное качество молодой французской школы. Без реалистической трактовки «Героическая ярмарка» была бы не чем иным как пышной и точной на английский манер исторической реконструкцией прошлого, «Жизнь принадлежит нам» — недолговечной агиткой, механическим переложением на экран политического лозунга. Гром аплодисментов вызывает вовсе не сюжет «Преступления господина Ланж», а глубокий реализм, сквозящий в каждом эпизоде этого фильма И, наоборот, столь же прекрасный основной замысел «Голема» Дювивье (протест — закон порабощенного) оказался далеко недостаточным для того, чтобы сделать хороший фильм, потому что трактовка и построение ее не реалистичны, потому что искусственные декорации и искусственная игра актеров усложнена проповедническим дымом, застилающим лица героев.

Забота о реальном, столкновение мечты артиста и повседневной социальной действительности приобрели такую важность, что указанный конфликт мечты и действительности является как бы сюжетом двух последних наших фильмов. Я разумею сюжеты «Клуб женщин» Жака Деваля и превосходной «Чудесной бригады» Дювивье. В первом случае стены филантропического заведения, во втором сто тысяч франков, выигранные в лотерею пятью безработными, оказались недостаточными, чтобы воплотить в действительность мечты героинь и героев, живущих среди враждебного им мира, полного раздирающих противоречий и горя. Пятеро безработных, выиграв сто тысяч франков, думают, что перед ними распахнулись золотые двери. «Чудесная бригада» задается целью создать в предместье Парижа взаимный рай, утопический остров, омываемый водами Марны. Оказывается, счастья не создать впятером. Счастливая жизнь — дело всего мира, она возможна только в кругу многих миллионов людей. Жандармы арестовывают одного из них, и другие видят, как и над ними нависла угроза подстерегающих их ростовщиков. Начинание гибнет, разрушенное враждебными силами окружающего их мира.

Точно так же гибнет творение всякого артиста, который сооружает его в облаках, не заботясь о том, чтобы связать мечту крепкими узами с действительностью сегодняшнего дня. В «Чудесной бригаде» Дювивье не скрывает своей ненависти по отношению к тем, от кого зависит судьба безработных; он сумел передать беспокойное состояние, тяжелым бременем придавившее его современников. Это ему удается даже тогда, когда мы в кабачке слышим веселые песенки под аккомпанемент джаза.

Реализм предполагает знание жизни и событий, среди которых мы живем, разоблачает все, что противоречит самым лучшим стремлениям человека и увлечениям художника, раскрывает возмущение людей против современного общества, покоящегося на бесчеловечных общественных отношениях, вселяет надежду в силы народа, который стремится освободить личность от социального гнета. Вот несомненно причины, которые побуждают наших лучших кинематографистов группироваться в обществе «Свободное кино». Вот почему фашистская критика возмущена, видя, что реализм сделался законом для молодой французской школы.

Рене Бизе, сотрудничающий в журнале «День», сожалеет, например,

что Марсель Карне «отдал свой талант на службу мрачному реализму... эстетике печальной, давно уже покрытой плесенью за давностью времени». И он заклинает наших лучших кинорежиссеров «избавиться от этих видений без улыбки, без поэзии, всех этих драм, лишенных проблеска надежды, каких-либо горизонтов».

Как можно осмелиться сказать, что Фейдер лишен улыбки, Ренуар — поэзии, Дювивье — надежды, Карне — горизонта? Но вот образец критики, которую мы находим в «Дне»:

«В бюллетене немецкой кинематографии» специалисты кино по ту сторону Рейна предаются размышлениям по поводу «интернационального фильма». «После венецианского фестиваля, где «Император Калифорнии» получил высшую награду — кубок Муссолини, вполне естественно, что новая империя радуется достигнутым успехам. Эта награда — признак победы национального фильма над интернациональным, кадры которого не имеют границ и который может быть сделан с одинаковым успехом в любой стране. Вот истина, имеющая первостепенное значение. Об этом давно и много говорят, но у нас почему-то на этот счет не задумываются и тщетно стремятся сделать интернациональный фильм, т. е. фильм, лишенный характерных особенностей своей страны. Правда, немцы в настоящий период находятся не на высоте, по крайней мере, в области кино, но они это сами понимают и работают над улучшением национальных особенностей их продукции, направляя все свои усилия в первую очередь именно в эту сторону. Не следует и нам забывать об этом. Это освободит нас от скучных фильмов с чересчур уже натуралистическим уклоном, не сулящих нам ничего, кроме смерти».

Господин Бизе выбрал слишком плохую модель для наших кинорежиссеров. Когда-то немецкая школа занимала почетное место в кинематографии. Но то было время, предшествовавшее «Третьей империи»; ныне же, как скромно выражается критик «Дня», «немцы находятся не на высоте, по крайней мере, в области кино». Совершенно верно, уровень их продукции опустился ниже нуля. Критики «Немецкого кинематографического бюллетеня» лгут, как и журналист «Дня», когда заявляют, что немцам удалось создать «национальный» фильм.

В самом деле, что же «национального» во всех этих оперетках «УФА», где мы видим бесконечные повторения «Райской дороги», снятые в нью-йоркских декорациях?

Вот что пишет Жан Файар, которого нельзя заподозрить во враждебном отношении к гитлеровскому производству, по поводу «Императора Калифорнии», так усердно рекомендуемого нашим режиссерам как образец «национального» фильма: «Как о бутылке шампанского, об этом фильме можно сказать, что он отдает американским привкусом. Американский привкус? Несомненно. Потому что он напичкан кавалькадами, преследованиями, револьверными выстрелами, пожарами, тупоголовыми господами, салонами, наводненными подозрительной шпаной, всем тем, что когда-то составляло особенности кино янки. Однако весьма скоро можно заметить, что эти американские приемы — вовсе не американские, и не потому только, что актеры говорят по-немецки. Отсутствие правдоподобия оставляет ощущение фальши. Во всем чувствуется натяжка. Все эти приключения рассчитаны на ребячливость, но им нехватает одного — детской наивности».

Все, что «национально» в этом фильме, по крайней мере, в том смысле, какой придает этому слову по указке Гитлера господин Бизе, как раз и есть та ребячливость без детской наивности, с помощью которой показывают нам чудовищ шовинизма, вкладывая в уста авантюриста последнего века слова современного авантюриста: читай Гитлера, требующего возвращения ему колоний. Все остальное отдает явным американизмом. «Дорога на Восток», «Крытый фургон» — это жалкий плагиат. Неужели французский фильм для того, чтобы быть «национальным», должен трактовать выступления господина Де ля Рока на манер Сесиль де Миля?

Молодая французская школа, вдохновляемая не критиками из «Дня» или какими-либо другими наставлениями из «Бюллетеней» «Третьей империи», сумела создать настоящие французские фильмы. Черпая свои силы, по завету Деллюка, в народном творчестве, являющемся душою нации, она начинает давать нам подлинную национальную продукцию. Свою реалистическую манеру творчества она посвящает народу, для него создает такие персонажи, как герои фильмов «Чудесная бригада» и «Преступление господина Ланж». Фашизм отлично понимает эту направленность молодой школы, близкую широким массам, и поэтому постарался устранить эти прекрасные произведения с венецианского фестиваля и расчистить дорогу для наград бездарным вещам, лишенным всякого жизненного смысла.

Такие произведения, как фильмы Ренуара, Карне, Фейдера, Дювивье, могли быть сделаны только в нашей стране. Кровельщик, наделенный свойствами дикого, первобытного человека, злой горбун из «Женни» — это бандиты, не имеющие ничего общего с «гангстерами», персонажи из «Ночи Чикаго». Но они по-своему выразительны. Безудержный нрав и беспечность симпатичного гуляки, воплощенного Жюлем Берри в «Преступлении господина Ланж», глубоко отличны от однородных персонажей, созданных Любичем в Америке, однако он их стоит. Молодая французская школа сумела найти в жизни новые типы, создать фигуры, достойные, чтобы их сравнивать с персонажами романов великой эпохи французского натурализма.

Из французской мещанки, жизнь которой Флобер изучил до мельчайших подробностей, он сумел создать образ мадам Бовари, тип, который оценен всеми народами и вошел в сокровищницу мировой культуры. Синклер Люис с помощью все тех же приемов настоящего реализма создал Беббита, тип, который можно встретить повсюду. Точно так же молодая французская школа благодаря своему замечательному реализму создает типы, умеет передавать атмосферу своих реалистических произведений, которые станут известны всему миру и окажут, — мы в этом уверены, — глубокое влияние на развитие интернационального кино.

Погоня за сюжетами

Буржуазная кинематография задыхается от отсутствия драматургического материала. Одни и те же популярные литературные произведения экранизируются множество раз (достаточно вспомнить кинематографическую судьбу «Анны Карениной» в последние годы); почти все нашумевшие картины «немого» периода снимаются заново в звуковом кино («Сломанная лилия», «Багдадский вор» и др.).

Ограниченность сюжетного круга порождает дикий ажиотаж в поисках «свежих» сюжетов. Это становится центральной проблемой дня, в частности в американском кино.

Известный французский журналист Пьер Отрэ пишет в журнале «Синематографи Франсез», что «во всем мире кинокритики, а часто и сама публика горько жалуются на неполноценность сюжетов кинокартин».

Современное кинематографическое производство требует колоссального количества сценариев. Пьер Отрэ приводит следующий несложный расчет. В Америке, как известно, ежегодно выпускается до 600 полнометражных сюжетных фильмов, в Англии — около 200, во Франции — 120, в Германии — около 100. Это составляет около 1000 фильмов. Если к этой цифре добавить кинопродукцию остальных стран, то без преувеличения можно сказать, что для мирового кинопроизводства ежегодно требуется не менее 1300 киносюжетов.

Вполне понятно, что при таком огромном спросе становится все труднее и труднее находить полноценный материал для экранизации.

В американской кинопромышленности за последние годы развилась настоящая охота за сценариями, погоня за новыми сюжетами. Каждая более или менее крупная фирма имеет сценарный отдел с огромным штатом сотрудников, на обязанности которых лежит отыскание всюду, где только возможно, — в театральных пьесах, в романах и повестях, в журналах и газетной хронике, — происшествий — сюжетов для будущих картин.

Деятельность этих сценарных отделов не ограничивается пределами США. Они имеют во всех странах мира своих агентов. Этим отчасти объясняется заметное преобладание в американской кинопродукции последнего времени «иностранных» сюжетов.

Погоней за сюжетами объясняется также новая, получившая широкое распространение во всем мире американская «мода» на фильмы-биографии знаменитых людей. Особенно специализировалась в этом жанре компания бр. Уорнер, которой в последнее время выпущена целая серия биографических фильмов: «Жизнь Луи Пастера» «Жизнь Флоренс Найтингаль» (основательницы Красного креста) и др. («Синематографи Франсез», № 934, 1936).

Борьба с фашистской кинематографией в Америке

В американской печати недавно была опубликована лаконичная заметка:

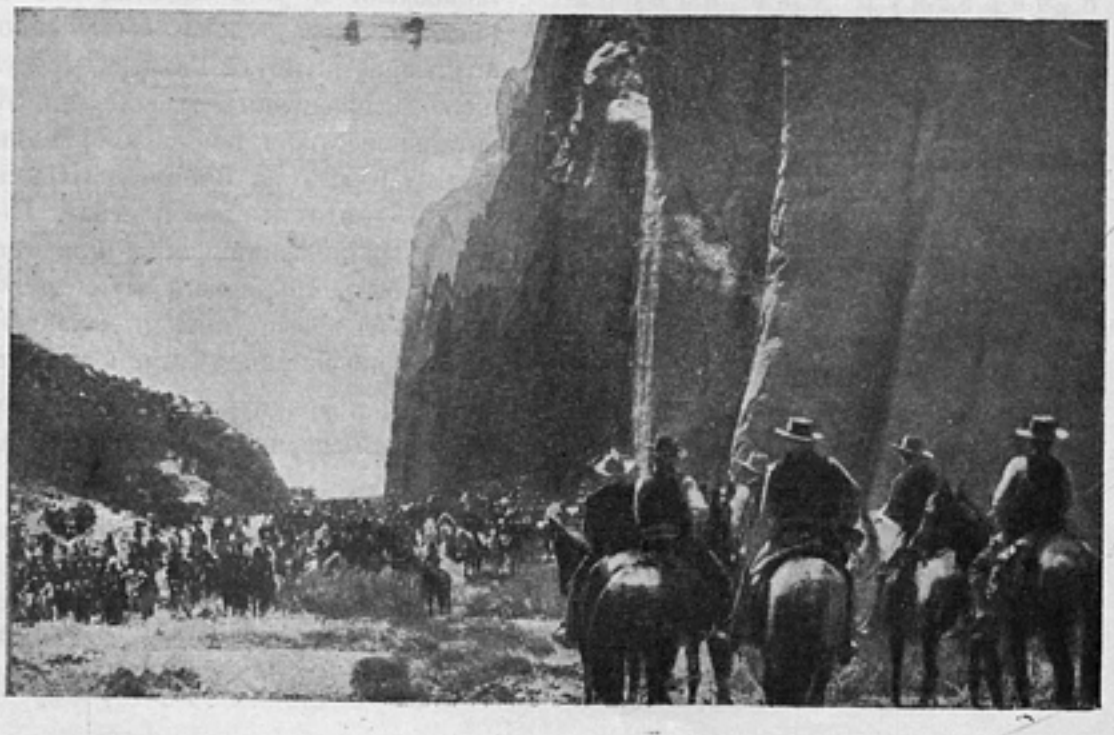
«Продусер Даррил Цанук (компания «XX век»— Фокс») предполагает ставить фильм на материале испанских событий под названием «Осада Альказара». Сценарий пишет Соня Левиен. Для работы над фильмом приглашен также Г. Р. Никербокер — военный корреспондент в Испании».

Постановка «Осада Альказара» вызывает огромную волну возмущения и протеста со стороны американских рабочих организаций и друзей испанского народа. Основной причиной протеста является то, что фильм неизбежно будет направлен против испанской республики, так как в работе над ним принимает участие Никербокер, военный корреспондент небезызвестного Уильяма Херста.

По словам нью-йоркской газеты «Верайти» (ноябрь, 1936 г.), кампанию протеста развернули Общество Американских друзей испанской демократии, Американская лига против войны и фашизма, Североамериканский комитет помощи испанской демократии, Общество друзей испанской республики, Лига американских писателей, Союз нового кино, Испанский антифашистский комитет, Лига промышленной демократии. К борьбе против фашистского фильма присоединяются все новые и новые рабочие организации.

Все эти организации вообще ведут неустанную борьбу против проникновения на экран фашистских картин. Так, например, благодаря массовым протестам был снят с производства фильм «Пинкертон», проповедующий штрейкбрехерство; не пропущен на экраны фильм «Олимпийский чемпион лыжного спорта», сделанный по материалам прошлогодней германской «олимпиады»; антифашистская лига потребовала также снятия с экрана фильма «Амфитрион» производства УФА; кинотеатры «Синема де Пари», «Камео» и «Фильмарт», демонстрирующие исключительно иностранные фильмы, заключили соглашение об исключении из своих программ всех германских фильмов, а также фильмов, постановка которых финансируется из германских источников.

„ТЕХАССКИЕ ВСАДНИКИ“ **Режиссер Кинг Видор. 1936 г.**



„Рембрандт“ Александра Корда

В ноябре 1936 г. английский продусер и режиссер Александр Корда выпустил фильм «Рембрандт» с участием Чарльза Лоутона.

Сюжет фильма, по словам журнала «Мошн Пикчур Хералд», носит биографический характер. Это история личной жизни великого голландского мастера, его путь от вершин славы до бездны нищеты, в которой он очутился на склоне своих лет.

Французский журнал «Вю» дает следующую оценку игре Чарльза Лоутона в фильме «Рембрандт»:

«Просматривая этот фильм, мы в течение двух часов как бы присутствуем при великолепном монологе Чарльза Лоутона. На экране созерцаешь и слышишь только его. Несколько массовых сцен, где появляются эпизодические действующие лица, только подчеркивают выразительность центрального образа.

Сценарий этого фильма, в противоположность большинству биографических сюжетов, не имеет логической последовательности. Перед зрителем проходит ряд мыслей и изречений великого художника, которые образно иллюстрируются на экране. Их соединяет в одно целое только талант великого артиста.

Следует признать заслугу А. Корда, который сумел создать простое и волнующее произведение. Его картина напоминает научные фильмы, раскрывающие тайны природы.

Лицо Лоутона на экране производит такое же впечатление, какое бывает, когда через микроскоп наблюдаешь жизнь и движение мельчайших организмов. На его лице разыгрывается целая драма, в которой главными актерами являются его глаза, нос, рот, морщины, его голос.

Исключительная работа оператора Перинала, в которой умело используется игра света, воссоздает на экране великие произведения фламандских мастеров».

Чарльз Лоутон в роли Рембрандта

Чьи деньги делают кино

Кто настоящие хозяева американской кинематографии? Таким вопросом задается английский журнал «Уорлд Филм Ньюс» (ноябрь, 1936 г.).

Известно, что американское кинопроизводство находится под сапогом крупных капиталистических магнатов. Но часто эта зависимость бывает искусно скрыта с помощью различных финансовых комбинаций.

Материалы, собранные «Уорлд Филм Ньюс», вскрывают механику связей между кинопроизводством и капиталистическими кругами. В настоящий момент задача господства отдельных капиталистических групп США осуществляется двояким образом: путем косвенного контроля через монополию на звуковую аппаратуру и оборудование и путем непосредственного финансового контроля над крупнейшими кинокомпаниями (скупки большей части акций и монополии на занятие руководящих должностей).

Первая часть этой проблемы (рис. 1) разрешается путем сосредоточения контроля над главными американскими патентами на звуковую аппаратуру в руках компании «Вестерн Электрик» (субсидируемой Американ Телефон энд Телеграф Компани) и компании РККА—Фотофон.

Первая группа концернов почти целиком контролируется Морганом, в то время как во второй, как выражаются в Америке, «заинтересован» Рокфеллер.

Существующий в настоящее время непосредственный контроль над 8 крупнейшими кинокомпаниями Америки осуществляется следующим образом (рис. 2).

«ПАРАМОУНТ». Все капиталы общества «Парамоунт» поступили в 1930 г. в распоряжение новой компании, известной под названием «Парамоунт-Пебликс». В 1933 г. эта компания была принуждена возвратить часть капиталов, а позднее оказалась несостоятельной. В июне 1935 г. она возродилась под названием «Парамоунт-Пикчурс», причем контроль над ней перешел к группе банкиров Уолл-стрита, а именно к фирмам бр. Леман и «Атлас Корпорейшен», тресту, находящемуся в сфере влияния Моргана.

Эта реорганизация по словам «Нью-Йорк Таймс» (11/X 1935 г.) прошла под знаком «тайных соглашений, обмана и конспирации».

Бр. УОРНЕР. «Вестерн Электрик» «заинтересована» в этом предприятии, но, повидимому, не играет в нем руководящей роли. Компания связана с У. Р. Херстом. В 1932 г. ни один из членов правления фирмы Уорнер не являлся официальным представителем интересов крупнейших капиталистов (Моргана, Рокфеллера, Меллона), но Гаранти Трест, Маньюфекчирерс Трест и Нью-Йорк Трест (последний в то время находился в сфере влияния Моргана) выступали в качестве агентов компании Уорнер.

«XX-й век» — ФОКС». Компания «Фокс-фильм» слилась в 1935 г. с компанией «XX-й век», принадлежащей Дж. Шенку.

«Чэйз Нэйшенель Банк» удержал за собой большую часть акций и фактический контроль над новой организацией. Этот банк в настоящее время входит в состав концерна Рокфеллера. Его директор У. У. Алдрич является зятем Дж. Рокфеллера младшего.

«ЛЕВ». Несмотря на номинальное отделение от фирмы «Фокс», компания «Лев» (главным руководителем которой является Николай Шенк) находится также в сфере интересов «Чэйз Нэйшенель Банк» (Рокфеллер).

«ОБЪЕДИНЕННЫЕ АРТИСТЫ». В июле этого года банкир А. Х. Джианини был избран председателем этого общества. Компания «XX век»—Фокс» (и через нее косвенно—Рокфеллер) имеет в своем распоряжении 50% его акций.

«ЮНИВЕРСАЛ». В апреле 1936 г. «Юниверсал Корпорейшен» приобрела право контроля над киноорганизацией «Юниверсал» путем покупки всех акций у Карла Леммле. В состав новой компании входят: А. Х. Джианини, президент компании «Стандарт-Капиталь» Дж. С. Коудин, английский миллионер Дж. А. Ранк и др.

РКО. Эга фирма была организована в 1928 г. как дочерняя организация РКА (Радио Корпорейшен оф Америка). В октябре 1935 г. РКА продала часть своих акций компании Атлас Корпорейшен (сфера влияния Моргана). Но, повидимому, интересы Рокфеллера играют основную роль в этом предприятии.

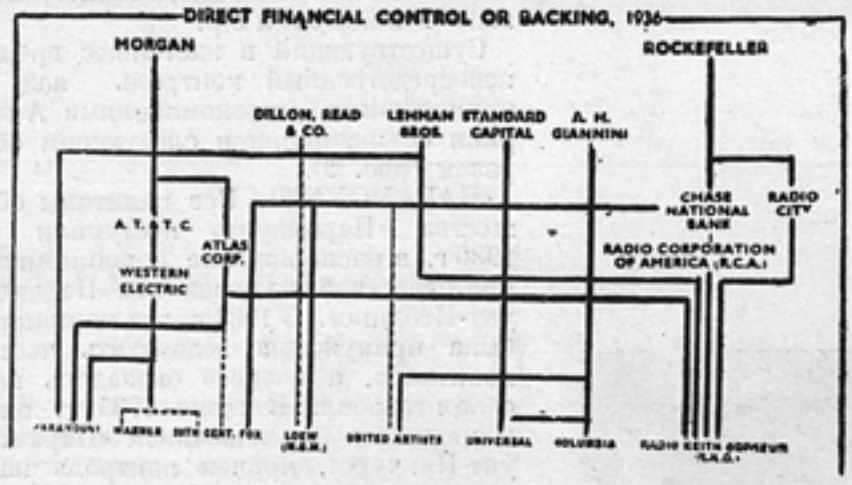


Рис. 1

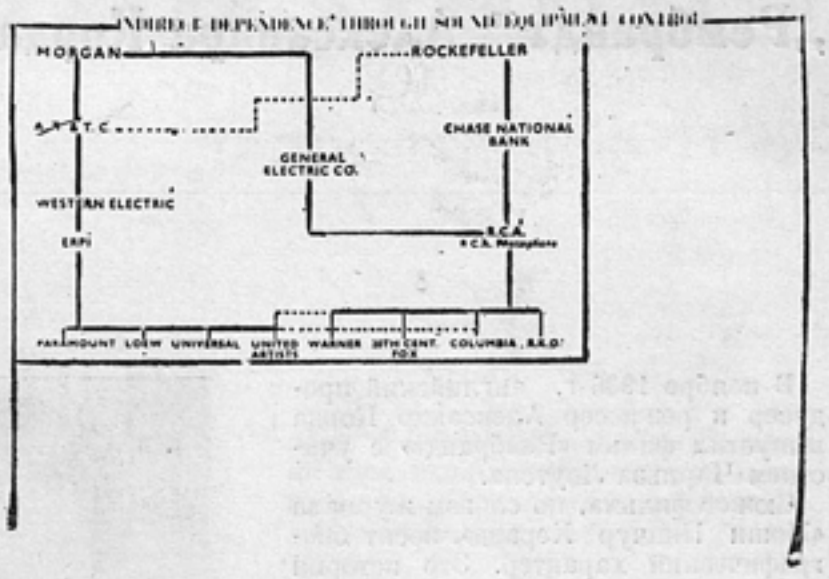


Рис. 2

«КОЛУМБИЯ» контролируется трестом, в состав которого входят тот же Джианини и основатели компании—Гарри и Джек Кон.

Группа Моргана (Дж. Морган и К° и Дрексель и К°) является в настоящее время наиболее мощной финансовой группой в США.

В 1932 г. влияние Моргана распространялось на 35 банков и 60 различных организаций, располагавших общим капиталом до 30 биллионов долларов. Влияние капитала Моргана распространяется приблизительно на одну четверть всего финансового хозяйства США.

Несмотря на то, что личный капитал Рокфеллера даже превышает состояние Морганов, их экономическое могущество не так велико: влияние Рокфеллера распространяется на различные организации, общий капитал которых равняется приблизительно 21,5 биллионам долларов.

Новая система записи звука

Недавно в Лондоне демонстрировалась новая система звукозаписи—с помощью ультрафиолетовых лучей. Эта система, изобретенная в лабораториях американской компании РКА, производит, по словам журнала «Синематографи Франсез», полную революцию в области записи звука.

Как известно, всякая оптическая система звукозаписи страдает так называемой «хроматической аберрацией» (лучи, соответствующие различным цветам, составляющим белый цвет, дают изображение в различных плоскостях). При исследовании обычной фонограммы под микроскопом оказывается, что изображение звука недостаточно точно и обладает нечеткими контурами.

Новая система основана на применении одноцветного (монохромного) ультрафиолетового света, не воспринимаемого глазом; в результате записи получается фонограмма с абсолютно чистыми и четкими линиями. Это особенно важно при записи звуков высокой частоты, которые, как правило, искажаются и деформируются на звуковой дорожке.

Демонстрация новой системы в Америке и Англии прошла с исключительным успехом. Многие американские кинокомпании готовятся применить ее на производстве (братья Уорнер, «Колумбия», «XX век» — «Фокс», РКО).

Известный композитор Курт Вейль, автор «Трехгрошевой оперы», сообщает, что он заменил звуковой записью нового типа театральный оркестр в пьесе «Вечный путь», которую в настоящее время Макс Рейнгардт ставит в Нью-Йорке.

«Я считаю,—заявляет Курт Вейль,—что это замечательное движение в области записи звука открывает широкие возможности перед композитором. Оно позволяет записывать любую музыку без всякого ущерба для ее художественного качества». («Синематографи Франсез», № 934, 1936).

Арест „Максима“ в США

Молодому революционеру-большевику Максиму не повезло. Как вы помните, царская охранка запретила ему пребывание «в петербургской, московской» и многих других губерниях Российской империи. Недавно он был лишен «права жительства» также в американском городе Детройте, вотчине автомобильного короля Генри Форда.

Некий полицейский комиссар Пиккерт наложил свою тяжелую лапу на советский фильм «Юность Максима» (пользующийся огромным успехом у трудящихся Америки), сочтя его угрожающим общественному спокойствию богоспасаемого Детройта.

По этому поводу американская газета «Филм Дейли» (7/X 1936 г.) сообщает:

«Верховный суд штата Мичиган вынес решение по делу о демонстрации советского фильма «Юность Максима». Заключение полицейского комиссара Генриха Пиккерта об этом фильме, как об «аморальном и непристойном», подлежащем запрету по местным законам, признано неправильным. Суд отменил цензурный запрет «Юности Максима».

Ответственный редактор К. ЮКОВ

Адрес редакции: Москва, 31, Кузнецкий мост, д. 21/5. Тел. К-1-95-51

НАРКОМВНУТОРГ СССР

СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГ

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ МАГАЗИНЫ

„СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГА“

ИМЕЮТ В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ:

ТКАНИ
хлопчатобумажные, шерстяные, шелковые, льняные

КОВРЫ
кавказские, и туркменские экспортного качества

ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ
мужское, женское, детское

МЕХОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ
мужские, женские, детские

ПРИ МАГАЗИНАХ ИМЕЮТСЯ
БЮРО ОБСЛУЖИВАНИЯ,
где производится
ПРОДАЖА ФОТОСНИМКОВ
фасонов
ПОСЛЕДНИХ МОД
г. г. Москвы, Ленинграда, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка;

ДАЮТСЯ КОНСУЛЬТАЦИИ
покупателям;
производится ДОСТАВКА ПОКУПОК НА ДОМ

АДРЕСА МОСКОВСКИХ МАГАЗИНОВ:

№ 2 уг. Петровки и Кузнецкого моста, 6/7
№ 3 ул. Горького, 79
№ 4 Б. Серпуховская, 4
№ 5 Бутырская, 37
№ 6 Пятницкая, 13
№ 7 Таганская площадь, 7
№ 8 уг. М. Дмитровки и Садовой, 2/24

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ МАГАЗИНЫ ВО ВСЕХ КРУПНЫХ ГОРОДАХ СССР.

Цена 3 р. 50 к.

М2484

ОБ'ЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ИСКУССТВО“

ТОРГОВЫЙ ОТДЕЛ Москва, Кузнецкий мост, 21/5, тел. К 1-94-40

ЭКЗЕМПЛЯРЫ 11 АПР 1937 Всес. Ин. Палат. Получены

16 АПР 1937

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ И ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ НОВЫЕ КНИГИ:

В. НИЛЬСЕН

„ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ФИЛЬМА“,

Москва, 1936 г., 225 + 27 стр. иллюстраций. Цена в пер. 10 руб.

Книга, впервые в нашей литературе, дает обоснование теории и методики кинооператорского искусства.

Книга разбита на три больших отдела:

1. Построение кинокадра.
2. Методика операторской сценарной разработки.
3. Творческие проблемы кинооператорского искусства.

Книга является ценным руководством для учащихся и кинооператорских работников.

Вс. ВИШНЕВСКИЙ

„МЫ ИЗ КРОНШТАДТА“

Автор рассказывает при каких условиях и какими путями создавался фильм „МЫ ИЗ КРОНШТАДТА“.

Книга позволяет проследить всю творческую историю создания одного из лучших советских фильмов, рассмотреть конструктивные приемы и методику драматургии.

Книга иллюстрирована кадрами из фильма.

В книге 184 стр. Цена в пер. 5 руб. 50 коп.

В БЛИЖАЙШЕЕ ВРЕМЯ ВЫХОДИТ ИЗ ПЕЧАТИ:

МАРИЕТТА ШАГИНЯН

„БЕСЕДЫ ОБ ИСКУССТВЕ“

В популярной и образной форме М. Шагинян пишет о понятии социалистического реализма, о художественном образе, жанрах и стиле искусства, т. е о всех тех вопросах, которые волнуют начинающего художника и писателя. Стр. 142. Цена 3 руб.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ: Москва, 31, Кузнецкий мост, 21/5, Торговый отдел из-ва „ИСКУССТВО“, Книга — почтой.

Книги высылаются наложенным платежом без задатка.